



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"FEDERICO II"
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



DOTTORATO IN SCIENZE FILOSOFICHE
FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO
XXIX CICLO

EL COLOR COMO AGENTE TRANSFORMADOR DEL INTERIOR ARQUITECTÓNICO

Casa Estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, de Juan O'Gorman

IL COLORE COME AGENTE TRASFORMATORE
DELLO SPAZIO INTERNO ARCHITETTONICO
CASA-STUDIO PER DIEGO RIVERA E FRIDA
KAHLO, DI JUAN O'GORMAN

COLOR AS A TRANSFORMING AGENT IN THE
ARCHITECTONIC INTERIOR
STUDIO/HOME FOR DIEGO RIVERA AND
FRIDA KAHLO, BY JUAN O'GORMAN

Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Napoli. Aprile, 2017.

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO IN SCIENZE FILOSOFICHE
FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO
XXIX CICLO**



**EL COLOR COMO AGENTE TRANSFORMADOR DEL
INTERIOR ARQUITECTÓNICO**
CASA ESTUDIO PARA DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO DE JUAN O'GORMAN

**PRESENTADO POR:
FAUSTO ENRIQUE AGUIRRE ESCÁRCEGA**

**PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA DEL
INTERIOR ARQUITECTÓNICO**

**DIRIGIDO POR:
DR. PAOLO GIARDIELLO
DR. MARIO ERNESTO ESPARZA DÍAZ DE LEÓN**

Nápoles, Italia. Abril, 2017.

COMMISSIONE GIUDICATRICE.

- MAURIZIO MARTIRANO

STORIA DELLA FILOSOFIA (M-FIL/06)
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE
UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA BASILICATA

- MARIA ROSARIA SANTANGELO

COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA E URBANA (ICAR/14)
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA
UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

- STEFANIA ACHELLA

FILOSOFIA MORALE (M-FIL/03)
DIPARTIMENTO DI SCIENZE FILOSOFICHE, PEDAGOGICHE ED ECONOMICO-
QUANTITATIVE
UNIVERSITA' DI CHIETI – PESCARA

ESPERTO

- LEONARDO PICA CIAMARRA

ISTITUTO PER LA STORIA DEL PENSIERO FILOSOFICO E SCIENTIFICO
MODERNO.

*El color puede ser un poderoso medio de expresión
para el arquitecto que tiene algo que decir.*

Steen Eiler Rasmussen (1957)

*Con amor a mis padres y a Nápoles.
Napoli, grazie di cuore per avermi permesso di ritrovarmi.*

AGRADECIMIENTOS.

A la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, por el apoyo y confianza depositados en mí para la realización de mis estudios doctorales. Estimados señores Lic. Ricardo Duarte, Rector; Mtro. Manuel Loera, Secretario Académico; Dr. Erick Sánchez, Director del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte; Mtra. Guadalupe —Lupita— Gaytán, Jefa del Departamento de Diseño; Mtra. Cristina —Cristi— Macías, Coordinadora de Licenciatura en Diseño de Interiores; y a la Mtra. Mónica Curiel, Subdirectora de Planeación de la Capacidad Académica: ¡Gracias!

A mis queridos tutores, Dr. Paolo Giardiello y Dr. Mario Esparza, agradezco cada uno de sus consejos para enriquecer este proyecto de investigación. Asimismo, doy gracias a cada uno de los lectores e integrantes del sínodo por sus aportaciones: Prof. Maria Rosaria —Marella— Santangelo, Prof. Maurizio Martirano, Prof. Stefania Achella, Prof. Leonardo Pica Ciamarra, Dr. Ricardo López-León y al Mtro. Shunichiro Higashi. Horte, Carles y Prof. Roberto, muchas gracias por su ayuda invaluable en este proceso.

Prof. Edoardo Massimilla, Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Scienze Filosofiche; y Simona Venezia: agradezco toda su labor de gestión para facilitar la conclusión de este ciclo. A todos mis profesores del programa en Filosofia Dell'interno Architettonico, XXIX ciclo, de la Università degli Studi di Napoli Federico II —en especial al Prof. Rocco Pititto— doy gracias por cada una de sus atenciones.

Un agradecimiento especial al Museo Estudio Diego Rivera por abrirme las puertas para el desarrollo de mi investigación y por compartir tan valioso material conmigo. Gracias al Director del Museo, el Mtro. Luis Rius Caso; al Mtro. Alan Rojas, Coordinador Académico; y a Alfredo Ortega, Coordinador de Acervo Inmueble. Gracias a cada una de las personas que cito a lo largo de esta tesis, y todos aquellos que me concedieron una entrevista. Gracias a Cristina Kahlo, Juan Coronel Rivera, Dr. Xavier Guzmán Urbiola y Arq. José María Bilbao.

A mis padres, hermanos, sobrinos, amigos —Julieta Villazón, mi compañera de estudios— y compañeros de trabajo por quererme tanto y estar siempre pendientes de mí. Ángel, gracias por todo este tiempo y por haberme dado tanto. Gracias a cada uno de ustedes, principalmente a ti, Señor, por permanecer a mi lado.

RESUMEN.

La presente investigación ha sido abordada desde los estudios más sobresalientes en el tema del habitar y el color, partiendo de una perspectiva general de este elemento en el interior arquitectónico, hasta llegar al uso cromático en el espacio interior en México, y tomando como caso de estudio las casas-estudio que construyó el arquitecto Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo.

La importancia de estas casas-estudio parte de dos perspectivas. La primera de ellas, desde una visión arquitectónica, puesto que se trata de uno de los primeros espacios construidos bajo la corriente del funcionalismo en México, considerada en la actualidad como uno de los pocos ejemplos de la arquitectura funcionalista que aún sobreviven en Latinoamérica. Adicionalmente, estamos ante un espacio que rompe estéticamente —tal vez de forma accidental— con la arquitectura de la época, y revoluciona la forma de percibir el espacio, como resultado de la propuesta del arquitecto a través de elementos estilísticos y funcionales pocos comunes para el período en que fueron construidas, como es el caso del color. En segundo lugar, no se puede ignorar quiénes fueron los ocupantes de estos espacios: dos de los máximos expositores de la cultura popular mexicana a través de la pintura, que han obtenido el reconocimiento a nivel mundial gracias a su obra y, por ende, dotar al espacio de un mayor valor histórico y emocional.

Este análisis cromático se llevó a cabo entre el año 2015 y 2016, y se realizó partiendo del exterior hacia el interior de las viviendas, enfocándonos especialmente en los adentros de las casas, particularmente en el estudio de Diego Rivera, puesto que fue él quien vivió de forma permanente en ella —prácticamente desde que les fue entregada, hasta el día de su muerte—, a diferencia de Frida, quien ocupó su casa por una temporada muy breve. Este espacio, el estudio de Diego, fue seleccionado por ser el lugar donde el artista pasaba la mayor parte de su tiempo. Además de esto, es el lugar al que O’Gorman, a petición de Diego, debió prestar mayor importancia, y al día de hoy permanece fiel al período en que fue utilizado y habitado por Rivera.

ABSTRACT.

Questa ricerca è stata presa dagli studi più noti sul tema dello spazio e del colore, cominciando da una prospettiva generale di questo elemento dello spazio interno architettonico, fino ad arrivare all'uso cromatico dello stesso spazio in Messico, e prendendo come caso di studio le case-studi, le quali le aveva costituito l'architetto Juan O'Gorman per Diego Rivera e Frida Kalho.

L'importanza di queste case-studi parte da due prospettivi. La prima, da una visione architettonica, si tratta di uno dei primi spazi costruiti sotto il funzionalismo in Messico, considerato nell'attualità come uno dei pochi esempi della architettura funzionalista i cui ancora sopravvivono in Latinoamerica. Inoltre, siamo davanti ad uno spazio che distacca steticamente – magari in maniera casuale – con l'architettura d'allora, e rivoluziona la maniera di percepire lo spazio, come risultato della proposta dell'architetto di traverso di elementi estetici e funzionali poco comuni all'epoca in cui furono costruiti, come fu il colore. Nella seconda prospettiva, non si può ignorare a chi furono gli abitanti di questi spazi: due dei massimi spositori della cultura popolare messicana tramite la pittura, i quali sono stati riconosciuti a livello mondiale grazie a le loro opere, e quindi, diedero uno spazio di un grandissimo valore storico ed emozionale.

Questo analisi cromatico è stato fatto dal 2015 al 2016, ed è partito dal esterno all'interno delle case, centrandosi specialmente nell'interno, in speciale nella casa-studio di Diego Rivera, perché è stato lui a vivere in maniera permanente in essa – praticamente sin da quando l'ha abitata fino al giorno della sua morte -, caso contrario a Frida, chi abito la casa soltanto per una temporada molto breve. Questo spazio, la casa-studio di Diego, fu selezionata per essere stata un posto dove l'artista trascorreva più tempo. Infatti, questo luogo fu quello che O'Gorman, a richiesta di Diego, mise più importanza, e fino ad oggi rimane fedele a quel periodo in cui fu utilizzato e abitato da Rivera.

ABSTRACT.

The present investigation has been addressed from the most outstanding studies on dwelling and color. It starts off from a general perspective of this element in the architectonic interior up to the chromatic use in Mexican interior spaces, and it takes as its case study the studio/homes built by architect Juan O’Gorman for Diego Rivera and Frida Kahlo.

The importance of these studio/homes stems from two perspectives. The first of them comes from an architectural vision, as this space is one of the first built under the functionalism movement in Mexico, and it is currently regarded as one of the few surviving examples of functionalist architecture in Latin America. Furthermore, this space represents an aesthetic rift—albeit an accidental rift—from the architecture of the time, and it revolutionized the way in which space is perceived as a result of the architect’s proposal through lesser known stylistic and functional elements at the time of its construction, as is the case with color. In second place there’s a fact that cannot be overlooked: the inhabitants of these spaces. Two of Mexican popular culture’s most prominent promoters who have gained international recognition through their artistic oeuvre. This aspect endows the space with a greater historical and emotional value.

This chromatic analysis was executed between 2015 and 2016. It was carried out starting from the exteriors and into the dwelling’s interiors, with a special focus on the houses’ inner spaces, particularly Diego Rivera’s studio, as it was him who lived permanently in it —practically from the moment it was handed over to them and up to his death—, unlike Frida, who only occupied the house briefly. This space, Diego’s studio, was selected precisely because it is the place where the artist spent most of his time. Moreover, it is the space that O’Gorman had to pay more attention to at Diego’s request, and the space that currently remains faithful to the time it was used and inhabited by Rivera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	13-33
I. Antecedentes.	13
II. Planteamiento del problema.	22
III. Justificación.	25
IV. Preguntas de investigación.	28
V. Objetivos.	29
• Objetivo general.	29
• Objetivos específicos.	29
VI. Hipótesis.	30
VII. Metodología.	30
 CAPÍTULO I.	
EL COLOR EN EL INTERIOR ARQUITECTÓNICO.	34-74
1.1. Percepción cromática: luz y color.	35
1.2. Sensación y color en el interior arquitectónico.	52
1.2.1. El color como envolvente.	56
1.2.1.1. Color funcional.	59
1.2.1.2. Color decorativo.	63
1.2.2. La psicología del color y el color como límite.	66
 CAPÍTULO II.	
EL COLOR Y SU RELACIÓN CON EL HABITAR INTERIOR.	75-108
2.1 El sentido de habitar.	80
2.1.1. La filosofía del espacio y la arquitectura emocional.	83
2.1.2. Fenomenología del espacio.	92
2.2. Experiencias integrales entre el usuario y el espacio.	95
2.3. El color y la cultura.	98
2.3.1. El color en el espacio interior en México.	102
 CAPÍTULO III.	
CASA ESTUDIO DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO.	109-161
3.1. El discurso arquitectónico de Juan O´Gorman.	110

3.2. El color como extensión del individuo en el espacio.	124
3.2.1. Diego Rivera.	126
3.2.2. Frida Kahlo.	133
3.3. Análisis cromático.	138
3.3.1. Espacio y usuario.	151
3.3.2. El color como enclave dialógico.	157
 CONCLUSIONES.	 162
 BIBLIOGRAFÍA.	 167
 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.	 174
 ANEXOS.	 177-253
1. Manifiesto de la Arquitectura Emocional. Mathias Goeritz, 1953.	177
2. Entrevistas.	180
3. Análisis cromático.	250

INTRODUCCIÓN.

I. Antecedentes.

Para el desarrollo de este estudio fue necesario tomar como punto de partida las investigaciones más sobresalientes en el tema del habitar y el color —siendo éste el punto principal a tratar en nuestra investigación—, indagando particularmente en cómo este elemento transforma el interior arquitectónico. Estas dos temáticas fueron analizadas desde la perspectiva del funcionalismo¹ y la arquitectura emocional en México desde una óptica filosófica.

Como a bien menciona el arquitecto Manuel Sánchez de Carmona (2009) en su artículo *Habitabilidad y Arquitectura*, la habitabilidad es una cualidad del espacio que se fundamenta en múltiples aspectos más allá de los arquitectónicos. En la definición y construcción del espacio físico, el arquitecto juega el papel central, es el experto en el “cómo” hacerlo. En muchas ocasiones también se siente con autoridad para definir el “qué” hacer, es decir, definir requerimientos y objetivos. Las más de las veces, un arquitecto responsable prepara esta etapa con cuidado formulando un programa, recibiendo e interpretando las necesidades del cliente. Dependiendo de la complejidad del tema y en particular, cuando la demanda viene de grupos sociales con diferente cultura, con diferentes formas de vida, se vuelve indispensable apoyarse en especialistas de diversas disciplinas como sociólogos, antropólogos, economistas, etc. Es importante que el arquitecto participe y dirija este grupo, puesto que es el vínculo y traductor de los requerimientos a formas espaciales.

¹La arquitectura funcional, también conocida como arquitectura internacional o moderna, nace a finales del siglo XIX en Europa, pero, es en las primeras décadas del XX cuando se expande a México y a Latinoamérica. Esta corriente arquitectónica buscaba que los espacios no fueran apreciados por sus aportes estéticos, sino que fueran reconocidos por su carácter funcional. En México se le considera a Juan O’Gorman como el máximo exponente de la arquitectura funcionalista, ya que en sus primeras obras busco “(...) la creación de una arquitectura que supiera responder con exactitud a las necesidades de su momento, con la tecnología más adecuada y la máxima economía.” (Jiménez, 1997, pp. 11-12).

Retomando la perspectiva del Arq. Sánchez podemos decir que dentro de la habitabilidad o, mejor dicho, en el habitar del interior arquitectónico, el principal factor a estudiar es el hombre, puesto que como él mismo menciona en su artículo, “no puede haber arquitectura si no procura la habitabilidad, si puede haber habitabilidad sin arquitectura”, opinión muy similar a la de Mónica Arzoz (2014) quien, en su investigación titulada *De habitabilidad y Arquitectura*, afirma que el habitar es una característica propia del humano. En relación a esto, Juhani Pallasmaa ha desarrollado distintas investigaciones, entre ellas: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (2014); *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2014); y *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (2014); así como su obra más reciente, *Habitar* (2016), exaltando en cada una de ellas su interés por la relación entre lo sensorial y la arquitectura.

A lo largo de sus investigaciones, Pallasmaa se ha preocupado por entender y describir la arquitectura desde un interés personal, ya que en un principio consideraba que las cualidades sensoriales de la arquitectura habían desaparecido. Sin contraponer su opinión, actualmente menciona que, con el paso de los años, ha podido observar cómo el interés por la trascendencia de los sentidos ha crecido significativamente, tanto en el ámbito filosófico como en términos de la experiencia, del hacer y del enseñar arquitectura. También señala que se han fortalecido y confirmado sus suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales. Y destaca que “(...) las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo.” (2014, p.14). Por otra parte, menciona que la arquitectura nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía, articula las experiencias del ser en el mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales; los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard (1957) relaciona el habitar con lo onírico. La casa, menciona, es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones e ilusiones de estabilidad, haciendo énfasis en la casa natal y es por eso que llenamos el universo con nuestros diseños vividos (aunque estos no sean exactos). Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. La psicología descriptiva, la psicología de las profundidades, el psicoanálisis y la fenomenología podrían construir, con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topoanálisis. Con esto señala que la casa puede ser tomada como instrumento de análisis para el alma humana, ya que nuestra alma funge como morada —esto como parte del yo—.

Al hablar de la relación que existe entre el “yo” y el espacio —físico, generado u onírico—, resulta necesario hablar también de fenomenología, por lo cual es indispensable mencionar la obra de Maurice Merleau-Ponty (1945), titulada *Fenomenología de la Percepción*, en la que el autor menciona que el mundo es aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres o en cuanto sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo. “La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad” (Merleau-Ponty, M. 1994, p.19). Destacando que:

El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo se efectúa por primera vez, la meditación del filósofo es lo bastante consciente como para no realizar en el mundo y antes de ella misma sus propios resultados. (Merleau-Ponty, M. 1994, p.19).

Por otra parte, en una perspectiva más contemporánea y en relación directa con la arquitectura, Steven Holl (2011) señala en la investigación *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura* que “(...) sólo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos, todas las complejidades de la percepción.” (p.10). Holl también menciona que las cuestiones de la percepción arquitectónica subyacen a las cuestiones de intención. “Si se pretende que la arquitectura trascienda su condición física, su función como mero refugio, entonces su significado como espacio interior debe ocupar un espacio equivalente dentro del lenguaje.” (2011, p.7). En la ciudad moderna, las complejidades fenoménicas y experienciales se desarrollan sólo parcialmente mediante el propósito y muy frecuentemente se origina de forma accidental a partir de la superposición semiordenada, aunque impredecible, de propósitos individuales.

En un acercamiento a nuestra cultura, Gustavo López Padilla (2009) desarrolló una investigación que lleva por nombre *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y Reflexiones*. En ella, menciona que la arquitectura es el resultado construido en un proceso histórico, colectivo, en el que confluyen necesariamente, para un momento determinado, las visiones e interpretaciones de una manera específica de entender la política, la economía, las organizaciones sociales, la cultura y el desarrollo de la ciencia, afirmando que podemos entender a la arquitectura como la expresión construida de los valores de la vida.

Para López Padilla, las obras arquitectónicas son puntos de referencia en el tiempo y éstas nos permiten identificar la evolución de los sueños, aspiraciones, logros y fracasos de un grupo social determinado. Considerando esto y para fines específicos de nuestra investigación, como parte de un período y corriente arquitectónica, debimos hacer mención a la arquitectura emocional, destacando dentro de esta tendencia a Mathias Goeritz, quien a partir de esquemas de repetición, amplificación de la escala y la creación de un involucramiento por medio de ambientes luminosos, lograba afirmar sus propuestas en el imaginario social. Otro de los máximos exponentes de este tipo de arquitectura es Luis Barragán, quien es reconocido a nivel internacional por su peculiar uso del color y el juego

lumínico que éste realiza en los espacios, razón por la cual ha sido estudiado por diferentes investigadores. Tal es el caso de José Antonio Alderete (2007), quien en su artículo *Luis Barragán y la creación de lo invisible de la arquitectura*, antologado en el libro *Arquitectura y percepción*, describe que la experiencia de la obra de Barragán pone en alerta la totalidad de nuestros sentidos y nos revela plenamente el hecho de existir.

A la par de que nació en México el concepto de arquitectura emocional —siglo XX—, llegaron a nuestro país las vanguardias arquitectónicas de carácter mundial, entre ellas el funcionalismo. Dentro de esta corriente —arquitectura funcional— en México se considera a Juan O’Gorman como el máximo exponente. Yolanda Bojórquez Martínez (2011) en su libro *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980*, realizó un estudio centrado en los discursos arquitectónicos del siglo XX, en el cual analizó los elementos de identidad, el valor social, la modernidad y el nacionalismo de la teoría de la arquitectura. Dentro este análisis, Bojórquez habla sobre los principios arquitectónicos de Barragán² —arquitectura emocional— y O’Gorman³ —arquitectura funcional—.

Para hablar de Juan O’Gorman es necesario tener en consideración su autobiografía (2007), en la que se detalla la cronología de su vida y obra, así como tampoco podemos dejar de mencionar al arquitecto Víctor Jiménez, quien ha dedicado parte de su vida profesional a investigar la obra de O’Gorman, realizando publicaciones de carácter internacional en las que destacan *Juan O’Gorman* (1997); y *Las casas de Juan O’Gorman para Diego y Frida* (2001). En último título, Jiménez también habló sobre la amistad que surgió entre el arquitecto y los artistas, y realizó

²“Su evolución arquitectónica se basó en la búsqueda de una síntesis personal de la arquitectura mexicana con las aportaciones de las vanguardias europeas. Su postura estuvo basada en la estética, la belleza como elemento esencial en la vida del ser humano.” (Bojórquez, Y. 2011, p. 175).

³ O’Gorman, además de ser reconocido como el arquitecto que construyó la primera casa funcional en México (1929), también fue considerado un pintor excepcional. “Para O’Gorman, la arquitectura era “el espacio, sitio y lugar construido por el hombre dentro y fuera del cual se desarrolla la vida humana individual y colectiva” (Bojórquez, Y. 2011, p. 120).

una descripción profunda sobre la restauración de la Casa Estudio, encabezada por él mismo entre el año 1995 y 1996.

En el libro *Juan O’Gorman. Sus primeras casas funcionales*, de Xavier Guzmán Urriola (2007), quien en conjunto con la Universidad Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dentro del marco de las celebraciones de los centenarios de O’Gorman y Frida Kahlo, así como el cincuenta aniversario luctuoso de Diego Rivera, reunieron información por medio de una investigación histórica documental y de campo en torno a las casas proyectadas y construidas por él para los artistas mencionados. Con una temática similar, en la publicación *O’Gorman 1929*, Xavier Guzmán Urriola, Víctor Jiménez y Toyo Ito (2014), mencionaron que el esfuerzo de O’Gorman radica en hacer una arquitectura moderna, enraizada en la tradición, describiéndolo como un precursor en la vanguardia de la arquitectura mexicana al desarrollar la primera casa funcionalista en nuestro país.

Por otra parte, abordando nuestro segundo tema de interés —el color—, dentro del estado del arte pudimos encontrar investigaciones que plantean este tema desde una postura científica y otras desde un enfoque más psicológico, pasando por un análisis histórico hasta llegar a áreas del conocimiento muy específicas como lo son el diseño de interiores o el interior arquitectónico. Si bien este proyecto de investigación no ahondó en las principales teorías del color, puesto que anteriormente se realizó una investigación de autoría propia (2013) titulada *El color en el interiorismo y los niños con síndrome de Down*⁴ —obra en la cual ya se han expuesto las principales obras con tendencia científica de carácter cromático, así como las principales definiciones de este tema y un amplio análisis de la función

⁴ Originalmente, esta obra es resultado de un trabajo de investigación que nació como proyecto de tesis de maestría, en la cual se toman como punto de referencia el síndrome de Down, la teoría del color y el diseño de interiores, siempre con el objetivo de fusionar cada uno de estos campos bajo un concepto y planteamiento de generación de conocimiento holístico, basándose en la beneficiosa interrelación entre el diseño de interiores, la teoría del color y psicología en la aplicación de espacios infantiles con síndrome de Down. Todo esto con el objetivo de orientar y ayudar a todas las familias que tiene un integrante con este síndrome o bien, aquellos especialistas que trabajan de forma directa con él.

del sistema visual—, es necesario mencionar que existen reconocidos teóricos en esta disciplina. Entre ellos destaca Harald Küppers (1992) autor de *Fundamentos de la teoría de los colores*, quien habla del color desde una perspectiva meramente científica al decir que, “aproximadamente el 80% de todas las informaciones que recibimos son, por regla general, de naturaleza óptica.” (p. 7). Puesto que, por principio, los estímulos visuales se conforman de un componente formal y un componente cromático (también los colores acromáticos de una fotografía en blanco y negro son colores), cabe suponer que el 40% de todas las informaciones que una persona recibe normalmente se refieren al color. En su investigación, Küppers también menciona que el color es única y exclusivamente la sensación de color. En consecuencia, la ley fundamental de la teoría de los colores es la que rige el funcionamiento del órgano de la vista. Todas las formas de origen, mezcla y sensación del color, deben y pueden ser explicadas por medio de este principio general.

Por su parte, en *El libro del color*, Juan Carlos Sanz (1993) menciona —con una perspectiva similar a la de Küppers— que su investigación está planteada como una introducción global al color, y no como un conjunto de conocimientos dispersos, diciendo que se le designará con la palabra color tanto a la cualidad supuestamente «cromática» de la luz, como a la de los pigmentos; así distinguiremos ambos conceptos de la cualidad cromática de la visión, la cual sí es de color. Dentro de su investigación, el autor señala que, recibir información sobre los cuerpos que nos rodean y no llegar a comprender la esencia del mensaje cromático, es percibir el entorno de manera incompleta, desperdiciando gran parte de la riqueza cognitiva que, con sólo abrir los ojos, nos alcanza cuando hay luz. Esto, aparentemente tan trivial, es una de las claves para entender la identidad del color y, con ello, dar un paso decisivo hacia un estudio en particular y hacia el estudio de su función en general.

En su libro *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Steven Holl (2011) afirma que la percepción del color no puede explicarse completamente mediante la matemática de las ondas luminosas y el acto físico de

la visión, sino que podríamos hablar de diversos fenómenos que resultan más determinantes en la experiencia del color, como es el caso del clima y la cultura. Estos elementos pueden determinar el uso y la posterior experiencia del color.

Desde la perspectiva concreta de la psicología del color fue necesario mencionar a Eva Heller (2004), con su trabajo *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. En esta obra se detalla un estudio realizado entre 2000 personas en Alemania, a las cuales se les hicieron diferentes preguntas —entre ellas, cuál era su color preferido y cuál el que menos les agradaba—, concluyendo con base en los resultados del estudio que los colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, y sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento, por lo que el color va más allá de ser simplemente un fenómeno óptico o un medio técnico.

Los autores hasta aquí referidos en el tema del color han sido estudiados a profundidad en la tesis mencionada anteriormente. Es por esto que ahora nos centramos en otros proyectos de investigación, como el de Eullio Ferrer (2007) titulado *Los lenguajes del color*, en el cual menciona que “La sucesión y la mezcla de los colores articulan un lenguaje entrañable que nos deslumbran. Los colores nos atañen y, por referirse a nuestra naturaleza y a la de nuestras cosas, conforman un lenguaje lleno de sentidos.” El estudio de Ferrer abarcó teorías y visiones respecto al color, la cromática abordada desde diferentes disciplinas del arte, pero principalmente habla del origen del color y su historia, centrándose particularmente en México. En referencia a esto, apunta que “México es un país pródigo en color, que éste abunda intensamente en las formas cromáticas de su lenguaje” (p. 49).

Otra obra contemporánea que trata sobre diferentes aspectos del color es *Tópicos del color en México y el mundo*, investigación coordinada por Georgina Ortiz Hernández y Bibiana Solórzano Palomares (2014). En tal documento, un grupo de investigadores del color presentan proyectos que van desde las preferencias del color; forma-color, y su relación y significados; imaginario del color; el color como parte de la comunicación; y el color en el ambiente, por nombrar algunas de las

temáticas desarrolladas. Este grupo de investigadores tiene como principal objetivo difundir sus proyectos, ya sea de carácter empírico o teórico, y a partir de ahí de generar conocimientos cromáticos —considerando sus cualidades físicas, simbólicas, estéticas y técnicas— que generen nuevas formas de uso, significación, reproducción y relación con el medio ambiente.

En el libro *La experiencia de la arquitectura* de Steen Eiler Rasmussen (2004), el autor menciona que “La arquitectura es un arte funcional muy especial: delimita el espacio para que podamos habitar en él y crea el marco de nuestra vida.” (p.15). Esta investigación trata principalmente de cómo percibimos los elementos que integran el interior arquitectónico, entre ellos la luz y el color. Eiler realiza una descripción sobre las sensaciones que experimentamos al momento de estar dentro de un espacio y los objetos cotidianos con los que convivimos, incluso habla de las características visuales de los materiales que han sido empleados en determinado lugar y su relación con el color, ya que él considera que “El color puede ser un poderoso medio de expresión para el arquitecto que tiene algo que decir.” (Eiler, S. 2004, p.180).

Hoy en día, existen investigaciones que hablan sobre un color específico y su comportamiento en relación a otros colores, o una familia cromática en particular. Un ejemplo de esto es el que presenta Michel Pastoureau (2010) en su libro *Azul. Historia de un color*, donde menciona que un color, sin embargo, nunca viene solo. Siempre adquiere su sentido y funciona plenamente cuando se lo asocia o se lo contrapone a uno o varios colores más. Dice que al “Hablar del azul, por lo tanto, lleva indefectiblemente a hablar también de los demás colores” (p.17). Para él, el color, más que un fenómeno natural, es una construcción cultural compleja. El color es, ante todo, un fenómeno social. Por su parte, Alexander Theroux (2013), presenta su libro segmentado en 3 ensayos bajo el nombre de *Los colores primarios*, en el cual se propone un recorrido cultural que va desde una dimensión artística, literaria, lingüística, botánica, cinematográfica, estética, religiosa, científica, culinaria y hasta emocional de cada color primario.

Por último, debemos señalar que existen investigaciones que tratan el tema del color desde una interpretación más filosófica, como es el caso de *El elogio de la sombra*, de Tenizaki (1994), quien habla sobre el sentido de lo estético en occidente y oriente, específicamente en Japón. Él describe cómo es una casa tradicional en ese país, destacando su necesidad de emplear colores claros con el fin de captar el enigma de la sombra, a diferencia de Occidente, en donde él considera que el más poderoso aliado de la belleza ha sido siempre la luz. Otra obra con esta postura filosófica es la de Georges Didi-Huberman (2014), *El hombre que andaba en el color*, ensayo que parte en un principio desde la obra de James Turrell, esto debido a que el artista crea, inventa lugares trabajando con la luz. Huberman da “ (...) cuenta a un pensar que se enfrenta a la visibilidad de lo que no es visto, a lugares que subvierten las convenciones perceptivas de lo visible; donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, donde el deseo anuncia la presencia, y el color es sustancia y no atributo.” (Didi-Huberman, G. 2014, pp.5-6).

II. Planteamiento del problema.

En la actualidad existen muchos estudios sobre el tema del color, siendo éste abordado desde diferentes perspectivas y profesiones. Podría pensarse que el tema ha sido ampliamente tratado en México, dada la gran paleta cromática presente en nuestra cultura, pero la misma Asociación Mexicana de Investigadores del Color (AMEXINC⁵) asegura que “la tendencia de estudios acerca del matiz se ha implementado en diferentes partes del mundo, principalmente en Europa (...)” (Ortiz

⁵ La Asociación Mexicana de Investigadores del Color A.C. se constituyó legalmente el 11 de Mayo del 2005 en la Ciudad de México y es la representante de México ante la Asociación Internacional del Color (AIC) desde 2007. AMEXINC tiene como objetivo contribuir a realizar una aplicación óptima de los colores, promover, realizar, y difundir investigaciones acerca del color, de manera multidisciplinaria, con el fin de aumentar el conocimiento desde los diferentes enfoques del color.

y Solórzano, 2014, p.7), e incluso se señala que “en México se vive el color, no se estudia.” (Ortiz y Solórzano, 2014, p.7).

El siglo XX mexicano vio surgir un movimiento arquitectónico influenciado por las vanguardias de la arquitectura mundial —principalmente Europa—, el cual fue conocido como funcionalismo. Dentro de la interpretación que se dio a este movimiento en nuestro país, se trató de fusionar los conceptos de nacionalismo y modernidad, sobresaliendo dentro de esta corriente José Villagrán García, Ignacio Díaz Morales, Pedro Ramírez Vázquez, Juan O’Gorman y Luis Barragán, según Yolanda Bojórquez Martínez (2011). Los dos últimos arquitectos mencionados presentaban un contraste de filosofías al momento de desarrollar sus propuestas. Barragán partía desde una perspectiva totalmente emocional y realizaba obras para un sector privilegiado, mientras que O’Gorman era, en un principio, meramente funcionalista e intentaba llegar a las grandes masas.

El estudio de la arquitectura como una práctica social discursivizada al interior de un sistema estructural dinámico, en constante movimiento, con tensiones y conflictos que revelan un matiz cultural con una concepción del mundo propia, constituye un problema complejo en el cual se buscan nuevos conocimientos con el análisis de los procesos y las relaciones que se establecen entre ellos. (Bojórquez, Y, 2011, p.10)

Por otra parte, Mathias Goeritz dice que:

(...) existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad de la arquitectura moderna. (Del Castillo, C. y Miranda, D. 2015, p.185)

Considerando el manifiesto de la arquitectura emocional de Goeritz y reafirmando la cita anterior, podemos darnos cuenta de que en la actualidad de la

arquitectura, e incluso del interiorismo, se está dejando de lado las emociones. Esto es, nos enfocamos más en las cuestiones constructivas, e incluso en las decorativas, que en aquellas que podrían impactar de forma personal al usuario, como es el caso de las emociones. Esta problemática se presenta en todos los elementos que integran los espacios interiores, entre ellos el color.

La gran mayoría de las investigaciones sobre diseño de interiores abordan el tema del color de una forma muy parcial. Principalmente desde un enfoque estético, y dejan de lado las cualidades físicas, psicológicas y sensoriales que éste puede provocar en el usuario, e incluso las atribuciones espaciales que le puede generar al propio lugar. Esto genera un problema al momento de solucionar los interiores arquitectónicos, puesto que la gran mayoría de las personas —incluso arquitectos y diseñadores de interiores— son influenciadas por una corriente estilística, e ignoran la repercusión que éste puede tener en la percepción del espectador.

Nuestro país tiene un espíritu cromático que exhibe su identidad y su forma de ser en cada aspecto de la vida diaria. Pero muchas aplicaciones son por un cierto gusto estético y no por un estudio sistemático para la elección de los colores más adecuados, lo que conduce en varias ocasiones a una incorrecta aplicación del color. (AMEXINC, 2005).

Si hablamos particularmente del caso de estudio (Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo), e incluso de la obra completa de Juan O’Gorman, nos podemos dar cuenta de que existen investigaciones sobre este tema —entre ellas las del arquitecto Víctor Jiménez y las del Dr. Xavier Guzmán Urbiola—, en donde un alto porcentaje de éstas se centran en realizar un análisis del espacio, en destacar las características funcionales del mismo y el impacto que O’Gorman generaba en los usuarios por medio de las especificaciones volumétricas y los materiales empleados. Sin embargo, ninguna de ellas profundiza en el tema de color. Se limitan a describirlo de una forma mínima y como parte de los electos constructivos,

dejando de lado el efecto psicológico, emocional y vivencial que éste puede generar en el espectador.

Lo anterior se debe a que el mismo arquitecto, en un principio, solamente se enfocaba en aquellos aspectos de carácter meramente funcional, donde su intención era crear espacios útiles, usando de manera racional y lógica cada uno de los recursos, dejando de lado las cuestiones estéticas, ya que según él, la arquitectura “(...) no debía ser apreciada por sus aportes estéticos sino por su carácter funcional” (Guzmán, 2007, p.9), a diferencia del arquitecto Luis Barragán, quien no concebía que hubiese arquitectura sin estética espacial. O’Gorman no pretendía crear espacios que fueran vistos como obra de arte, lo cual aparentemente había logrado en el año 1929 con la casa de su familia en San Ángel, que rompía con la arquitectura convencional del barrio, y en donde la forma y, paradójicamente, el color, resultaban inapropiados ante los ojos de los residentes del lugar. El propio arquitecto, incluso, contaba que muchas de las personas que pasaban por la casa volteaban la cara para no ver ese “horror” construido, hasta que su amigo Diego Rivera le dijera lo contrario. A Rivera, la obra de O’Gorman le resultó fascinante, y decía que la estética de esta construcción le gustaba mucho.

La evolución arquitectónica de Juan O’Gorman lo llevó a pasar de una arquitectura meramente funcional a una emocional, rompiendo con lo que él creía en un principio. Esto genera algunas interrogantes sobre la verdadera intencionalidad de sus construcciones, y qué tan alejadas estaban sus primeras obras de lo emocional, ya que de forma casual, éstas generaron reacciones en los espectadores y por ende, emociones, a través de elementos como el color.

III. Justificación.

La vivienda es, con frecuencia, el lugar donde las personas pasamos la mayor parte de nuestro tiempo. Es por tal razón que resulta preciso estudiar cada uno de sus

elementos arquitectónicos y estilísticos, para poder satisfacer las necesidades de quien lo habita.

Desde la formación profesional, y el interés por los principios fundamentales de la teoría de la arquitectura, además de la metodología y la historia, es conveniente la posición científica de la arquitectura para su propio desarrollo, sin dejar de lado su parte estética y artística, pero integrando una parte estructurada y lógica que permita profundizar en los principios básicos del diseño, los factores involucrados en la habilidad de la proyección, así como la manera de relacionarse con otras disciplinas para responder al mundo complejo que requiere hoy de nuevas maneras de habitar en él. (Bojórquez, Y. 2011, p.11)

Dentro de estas nuevas maneras de habitar el espacio, el hombre ya no busca solamente un lugar que le sirva de resguardo; el hombre necesita un hogar, un espacio que lo sienta propio y que cada uno de los elementos arquitectónicos y de diseño lo representen. “Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y ayudar a fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo” (Pallasmaa, J. 2014, p.13). Esta experiencia personal del yo es el reflejo de cómo percibimos las cosas y el impacto que ellas nos generan, como es el caso del color en los interiores arquitectónicos.

El color es equivalente a una multiplicidad histórica y cultural: con el paso del tiempo, los colores han adquirido distintos significados, e incluso, pasando de una interpretación inicial abordada desde una perspectiva física y química, a ser visto como un estímulo de sensaciones. El color es el contacto visual más grande que tiene el ser humano con el entorno: antes de reconocer formas, percibimos los colores. Por lo tanto, podemos decir que “el color es la forma más inmediata de comunicación no verbal”. (Ambrose, G. y Harris, P. 2006, p.6).

Mathias Goeritz, dentro de su manifiesto de la arquitectura emocional — citado en la *Guía Goeritz*, 2015— destaca que el arte en general, y naturalmente la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Por otra

parte, afirma que en nuestro tiempo el hombre aspira a algo más que una casa bonita, agradable y adecuada; hoy en día el receptor pide una emoción. Tomando en consideración lo anterior, debemos señalar que el efecto del color influye en las emociones de quien lo percibe. Éste puede cambiar de forma visual la escala y la proporción de los espacios arquitectónicos. De igual manera, puede influir en la empatía que el usuario sienta por el espacio. “Las personas que trabajan con colores —los artistas, los terapeutas, los diseñadores gráficos o de productos industriales, los arquitectos de interiores o los modistos— deben saber qué efecto producen los colores en los demás.” (Heller, E. 2011, p.17). De aquí la importancia de ver al color como un agente transformador del interior arquitectónico.

La capacidad de síntesis de nuestro sistema perceptivo es verdaderamente asombrosa. “Los sentidos se traducen uno al otro sin necesidad de un intérprete, se comprenden uno al otro sin necesidad de pasar por la idea”, afirma Merleau-Ponty. La multitud de perceptos simultáneos se experimenta como una entidad integrada del objeto o el entorno. Todo entorno arquitectónico tiene sus cualidades auditivas, hápticas, olfativas e incluso, cualidades gustativas ocultas. Son esas propiedades las que dan al percepto visual su sensación de completitud y de vida. (Pallasmaa, J. 2014, p.60).

Es evidente que el color tiene la cualidad de modificar los espacios, y como parte del entorno, contribuye al desarrollo sensorial de las personas. Es por eso que la importancia de esta investigación radicó en entender al color como un agente transformador del interior arquitectónico, sin importar cuál sea la tendencia o corriente estilística a utilizar, o cuál sea el principio arquitectónico mediante el cual se proyectó el espacio. Por otra parte, esta investigación resulta oportuna, puesto que como ya se ha mencionado, aún existen muchas dudas desde el punto de vista del diseño de interiores en nuestro país (México) sobre el efecto estético y funcional que genera el color en un espacio.

Durante el siglo XX, con la llegada de la corriente europea del funcionalismo, se dio un movimiento arquitectónico muy importante en México. A partir de ésta se

desprendieron distintas posturas acerca de la finalidad primordial de construir. Dichas posturas iban desde crear espacios que obedecieran únicamente a lo funcional, mientras que otras manifestaban que la estética debería ser considerada como el principal factor en una obra arquitectónica. Hemos tomado como caso de estudio la obra de Juan O’Gorman, quien es considerado el pionero de la arquitectura funcional en México, analizando la Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, ya que como se menciona en el libro *Juan O’Gorman. Sus primeras casas funcionales*, de Xavier Guzmán (2007), “estas obras son de relevancia excepcional, tanto por su mérito arquitectónico como por el histórico, al haber sido la morada de dos de los artistas más importantes en el siglo XX en México”, además de considerar la evolución que tuvo este arquitecto pasando de un funcionalismo puro a ver a la arquitectura como algo emocional, donde obviamente el color juega un papel importante en el sentir del hombre y la función del espacio.

IV. Preguntas de investigación.

¿Cuál es la relación entre color, espacio y usuario?

¿De qué forma influye el contexto en la apreciación de los colores?

¿Cuál es el efecto físico y sensorial que provocan los colores en los espacios interiores?

¿Cómo es la relación entre el color y el habitar en México?

¿Cuáles son las principales aportaciones de Juan O’Gorman a la arquitectura?

¿El estilo cromático de la obra de Diego y Frida influyó en la arquitectura de Juan O’Gorman?

¿Los colores empleados por Juan O’Gorman en la Casa Estudio representan a los artistas?

¿Cómo se percibe el color en la Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo?

¿Qué función tiene el color en la Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo?

V. Objetivos.

- Objetivo general

Analizar desde una perspectiva funcional, sensorial y filosófica la implementación del color en el interior arquitectónico de la Casa Estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo de Juan O’Gorman.

- Objetivos específicos

Analizar la relación que existe entre color, espacio y usuario.

Describir el efecto físico y sensorial que provoca el color en los usuarios en los interiores arquitectónicos.

Identificar la función del color en el interior arquitectónico en México.

Analizar la paleta cromática empleada por Diego Rivera y Frida Kahlo en el periodo en que fue construida la Casa Estudio.

Categorizar los acordes cromáticos⁶ del caso de estudio.

⁶ Según Eva Heller (2004), “Un acorde cromático se compone de aquellos colores más frecuentes asociados a un efecto particular. (...) Un acorde cromático no es ninguna combinación accidental de colores, sino un todo inconfundible.” (p. 18).

Identificar las variantes cromáticas en la Casa Estudio según el contexto.

Describir los efectos y sensaciones que generan la paleta de colores empleada en la Casa Estudio.

VI. Hipótesis.

El color es el agente que transforma el espacio a través de transmisión de emociones.

VII. Metodología.

Este estudio partió de un enfoque de investigación mixto, ya que fue necesario hacer un análisis de causa-efecto por medio de un proceso secuencial, y a su vez, analizar distintas realidades subjetivas. Por tal razón, resultó necesario plantear un caso de estudio delimitado y concreto, realizando un análisis cromático (considerando aspectos funcionales y decorativos, vistos desde una perspectiva filosófica) de la Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, del arquitecto Juan O’Gorman.

Se dice que esta investigación es de carácter mixto, ya que al abordar el tema de color queda implícito el de la percepción, por lo que resulta fundamental que ésta parta desde una perspectiva cuantitativa para poder obtener resultados con un alto grado de objetividad, siguiendo un patrón predecible y estructurado. Por otra parte, el tema de percepción también nos llevó a un enfoque cualitativo, puesto que identificamos informantes dentro del ambiente o entorno a trabajar y así pudimos verificar la factibilidad del estudio. Es necesario mencionar que la investigación realizada tuvo un alcance exploratorio debido a la escasez de información sobre éste tema en México, *el color como agente transformador del interior arquitectónico*.

Al tener un caso de estudio específico, resultó imprescindible mantener un contacto directo con la obra analizada, por lo que fue necesario realizar una investigación de campo —observación— y realizar una ficha del área a observar,

así como identificar en ésta la paleta cromática propuesta en el espacio por medio del uso del dispositivo *Colour PIN*⁷, y así poder categorizar los acordes cromáticos de la Casa Estudio, además de describir dentro de ella las sensaciones que estos tonos nos provocaron y las características espaciales que le aportan al lugar. La etapa de observación fue realizada en distintos períodos, con el fin de identificar los cambios que presentan los tonos en diferentes horarios y en distintas condiciones climáticas, y de esta manera lograr una mayor precisión sobre la estimulación que la paleta cromática genera en el espectador. Por esta razón, resultó necesario especificar dentro de la ficha la fecha, hora y temperatura del día en que se realizó la visita de campo, para poder detectar cómo influyó el contexto en la manera de percibir el color.

Dentro de la etapa de observación, resultó necesario analizar la evolución arquitectónica de O’Gorman, que va desde el funcionalismo hasta llegar a una arquitectura más orgánica, así como realizar visitas al Museo Anahuacalli⁸ y la Casa Azul⁹, ya que estos espacios arquitectónicos formaron parte de la vida y obra de Diego Rivera y Frida Kahlo. Estas actividades aportaron a nuestra investigación una idea más amplia de cómo los artistas concebían el concepto de espacio, además de identificar las similitudes cromáticas entre estos sitios y la obra de Juan O’Gorman, quien asimismo fuera responsable de la adaptación de la casa de Frida Kahlo —Casa Azul— y de concluir, a la muerte de Rivera, el edificio del Anahuacalli. Por otra parte, resultó necesario analizar la obra artística de los pintores, esto con

⁷ Colourpin, creado por Natural Colour System (NCS), es un colorímetro o lector de colores que por medio de la App que lleva su mismo nombre nos permite capturar e identificar cualquier color.

⁸ El museo Anahuacalli se encuentra en la Ciudad de México, y fue construido por comisión de Diego Rivera, con la idea de heredar al pueblo mexicano un lugar donde se exhibieran las piezas de origen prehispánico que él coleccionaba. Este museo se inauguró tiempo después de la muerte del artista, para ser exactos en el año 1964, y el arquitecto Juan O’Gorman fue el responsable —en conjunto con Ruth Rivera, hija de Diego— de concluir la obra arquitectónica.

⁹ El museo Frida Kahlo, mejor conocido como la Casa Azul, es considerado como el hogar de la artista, ya que en este sitio nació y murió. La llamada Casa Azul se encuentra en el barrio de Coyoacán, en la Ciudad de México, y actualmente es uno de los museos más visitados en la ciudad. Aquí se albergan objetos personales de Frida, así como algunas de sus obras, permitiendo al espectador conocer parte de la intimidad de la artista, así como la relación que existe entre ella, su obra y su casa.

el fin de identificar alguna posible influencia cromática entre los artistas y el arquitecto.

Puesto que el estudio se realizó en un espacio en donde actualmente no se puede entrevistar a los ocupantes originales, ni al arquitecto responsable, se produjo, en consecuencia, un análisis comparativo fotográfico entre imágenes actuales —tomadas de forma personal— y fotografías de archivo solicitadas al Mtro. Luis Rius Caso, Director del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, con el fin de tener una aproximación a la época en que fue habitada la Casa Estudio. De esta manera, se trató de referir cómo fue la relación entre espacio y usuario, así como conocer si el espacio mantiene las características originales de esa época.

Por otra parte, fue necesario realizar entrevistas con personas cercanas a Diego Rivera y Frida Kahlo, lo que nos llevó a tener un acercamiento con el artista plástico Juan Rafael Coronel Rivera —nieto de Diego— y con la fotógrafa Cristina Kahlo —sobrina nieta de Frida—. El fin de estas entrevistas fue conocer la manera en que los artistas, Diego y Frida, se relacionaban con el espacio y tener así una referencia de la forma en que ellos vivían allí —vivencia espacial—. Asimismo, esto nos permitió conocer la relación que los pintores —usuarios— tuvieron con Juan O’Gorman —generador de espacios—, e indagar si el arquitecto proyectó la obra con base en las necesidades de los ocupantes, además de conocer los gustos cromáticos de Diego y Frida, y cómo ellos «Juan Coronel y Cristina Kahlo» asocian cromáticamente a los artistas y cómo los describirían a través de un color. De igual forma, resultó pertinente entrevistar al Mtro. Alan Rojas Orzechowski, Coordinador Académico de la Casa Estudio, y a Alfredo Ortega Quesada, Coordinador de Acervo Inmueble de la Casa Estudio, con el fin de conocer de forma más amplia las etapas por las que ha atravesado el inmueble; comprender la disposición de los espacios y el uso de cada uno de estos; además de saber con exactitud los tonos aplicados en el sitio y los efectos ambientales que ellos han identificado dentro de éste.

Por otra parte, también entrevistamos al Dr. Xavier Guzmán Urbiola, Subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes e investigador de la obra de Juan O’Gorman, y autor de los libros Casa

O’Gorman 1929 (2014); y *Juan O’Gorman. Sus primeras casas funcionales* (2007); así como a José María Bilbao, arquitecto del Instituto Nacional de Bellas Artes, con el fin de poder conocer su perspectiva como investigadores de la obra de O’Gorman.

Al finalizar cada una de estas herramientas metodológicas, se hizo una comparativa entre las referencias proporcionadas por las personas entrevistadas y los datos arrojados en la observación —fotográfica y espacial—, además de generar una complementación entre los relatos orales y la fotografía como documento histórico. Esto con el fin de argumentar de una manera más acertada las características funcionales y decorativas que genera el color al ser visto como un agente transformador del interior arquitectónico, y tener una aproximación interpretativa del enclave dialógico entre los usuarios y el diseñador/arquitecto.

CAPÍTULO I.

EL COLOR EN EL INTERIOR ARQUITECTÓNICO.

Más que un recurso meramente estilístico el color es en la actualidad un factor funcional, reconocido como otro de los elementos del envolvente y equipamiento del espacio. Es tanta la influencia que ejerce sobre el usuario y la arquitectura que el color tiene la cualidad de modificar visualmente el interior arquitectónico y los componentes geométricos del mismo, así como de crear diferentes escenarios visuales según la apreciación cromática durante las diferentes horas del día y, de forma más dramática, en las estaciones del año.

Como menciona Holl (2011), todos los elementos que están integrados en la arquitectura interior pueden y deben ser estudiados o analizados de forma independiente, para así poder conocer la función que tendrá cada uno de ellos en la propuesta de diseño y adelantarse al posible impacto que tenga sobre el espacio y el espectador. Aunque se conozca de manera individual a cada elemento por integrar al diseño, el principal objetivo de un configurador de espacios es identificar cómo se comportará cada uno de éstos al momento de ser integrado o mezclado con el resto de los componentes, conocer la armonía que generará o el contraste que pueda provocar dentro de la composición.

(...) la experiencia de un espacio siempre incorpora la experiencia del espacio anterior y también nuestras expectativas sobre el espacio hacia el cual nos dirigimos. El espacio tiene su base en nuestra existencia, nunca lo entenderíamos si nos excluyéramos de la percepción de la realidad. El espacio no se puede observar, pues se supone en cada observación, y tampoco surge de una operación de integración, pues su esencia está integrada. (Aldrete, 2007, pp.111-112).

En un principio, el diseño de interiores estudió el color como un elemento de carácter 100% decorativo y distintivo de las diferentes corrientes estilistas; su principal función era embellecer el espacio y resaltar la estética de los objetos decorativos. Hoy en día el diseño de interiores estudia el color desde una

perspectiva de funcionalidad con el fin de conocer los efectos espaciales que puede generar en el ambiente. El color tiene la capacidad de resaltar las características tridimensionales del espacio y hasta cambiar la percepción de éste, añadiéndole proporciones visuales ajenas a su área física. El estudio del color en el diseño de interiores actual tiene como fin principal la identificación de sensaciones que éste elemento puede generar en el usuario y cómo el buen empleo de la selección cromática favorece la vida de las personas al ocupar ese espacio.

Por otra parte es necesario señalar que el color como parte del contexto tiene la cualidad de transformar el ambiente y por consecuencia el comportamiento de las personas, generando sentimientos, valores y actitudes positivas entre los usuarios y espectadores. De igual manera es conveniente añadir que el color puede ser considerado un lenguaje y parte de una cultura; el color mismo puede ser tan personal como universal, éste puede modificar la percepción de un solo individuo pero también el de toda una comunidad.

1.1. Percepción cromática: luz y color.

La forma en que el hombre percibe su entorno es consecuencia de las experiencias y vivencias que éste ha tenido a lo largo de su vida, en cómo él visualiza al espacio y cómo se integra al mismo; Rudolf Arnheim (1985) señala que la percepción puede ser influenciada por los deseos y temores del observador. Se puede decir que la percepción de una persona está estrechamente relacionada al yo¹⁰; “(...) las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo; mi

¹⁰ “A pesar de reconocer la individualidad de la percepción humana, la teoría de la Gestalt contribuyó en buena medida a objetivarla. De hecho tendió puentes entre dos modos de aproximarse a la obra de arte: el que se fundamenta en la subjetivista noción de *Einfühlung* (empatía) y el que sigue el principio concrecionista de la *Sichtbarkeit* (visibilidad). La primera fue enunciada por Theodor Lipps, quien afirmará lo siguiente: <el objeto de la empatía es nuestro yo objetivado>; lo que equivale a gozar de uno mismo por reflexión en una realidad externa, de acuerdo con una estética psicológica. La segunda tendía a propugnar que el principal contenido de la obra de arte era su propia formalización y tuvo su primer valedor en Konrad Fiedler.” (De Gracia, 2012, p.54).

cuerpo me recuerda quien soy y en qué posición estoy en el mundo.” (Pallasmaa, 2014a, p.12). En este sentido, la percepción puede ser vista como un proceso en el cual, por medio de nuestros sentidos, captamos diferentes estímulos ambientales de los que obtenemos información del contexto en el que nos desarrollamos.

La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. (Merleau-Ponty, 1993, p. 10).

Es sabido que aunque los estímulos sensoriales dentro de un espacio sean los mismos, cada persona podría darle una interpretación propia —interpretación subjetiva y temporal¹¹—, la cual dependerá del tipo de señales que reciba el espectador, si son de carácter interno o externo. “Según Franz Brentano, los fenómenos físicos captan nuestra “percepción exterior”, mientras que los fenómenos mentales conciernen a nuestra “percepción interior”. Los fenómenos mentales tienen una existencia real e intencional.” (Holl, 2011, p.11). Las sensaciones de carácter externo provienen de todas aquellas imágenes que se le presentan al usuario, a diferencia de las internas que son provenientes del propio habitante —aspectos psicológicos y vivenciales—. Aldrete (2007), dice que “(...) nuestro encuentro con la realidad resulta de un motivo o de una intención, sea consciente o inconsciente.” (p.106).

Por su parte, Lilia Prado y Rosalío Ávila (2006) dicen que “la percepción es entendida como la imagen de objetos o fenómenos que se crea en la conciencia del individuo con la participación de los órganos de los sentidos y el cerebro” (p.38), para ellos es además un proceso que desarrolla el ordenamiento y la asociación de

¹¹ Se dice que la percepción tiene como característica ser subjetiva ya que frente a un estímulo de carácter visual se presentan diversas interpretaciones y se considera temporal al ser un efecto que impacta en un corto plazo. Esta temporalidad va ligada a la manera en que las personas llevan su proceso de interpretación el cual va madurando con sus experiencias.

distintas sensaciones por medio de la interpretación personal, que tienen como principales características la objetivación, la integración, la estructuración y la constancia. La objetivación se define como la relación de la información del mundo exterior con el interior, mientras que la integración y la estructuración hacen referencia a que no percibimos de manera aislada las distintas cualidades de un objeto, es decir vemos al objeto como un todo por medio de una estructura lógica y coherente; esta unidad del objeto o espacio, asegura una estabilidad de la percepción del mundo a la cual nombran constancia. Al considerar que la percepción es un proceso complejo, sugieren dividir su actividad en tres puntos: participación de los elementos efectores (motores), participación de los receptores en el proceso de la percepción (lo que involucra la integración de la sensación a nivel del sistema nervioso) y la actividad a nivel macro, es decir, la posibilidad de trasladar su cuerpo en el proceso de percepción; no obstante también plantean que la percepción debe ser considerada como un sistema de acciones que debe estar ordenada por etapas, integradas de la siguiente manera:

- Descubrimiento o detección. Implica la afirmación de la existencia del estímulo. Es obvio que la atención se desempeña en este nivel de manera relevante. En esta etapa del proceso perceptivo se podría responder a la pregunta: ¿existe el estímulo?
- Diferenciación o discriminación. En donde inicia la percepción propiamente. Aquí se lleva a cabo la formación de la imagen visual, integrando sus características de forma, tamaño, color, textura, etcétera. La pregunta para esta etapa podría ser: ¿cómo es lo que vemos?
- Identificación. En la que se igualan los estímulos percibidos con la huella mnémica. La huella mnémica es como un “molde”, en el que han quedado impresas en la corteza cerebral las características de determinado objeto-concepto. Al encontrar la imagen su correspondiente molde, que coincide con sus características, se puede responder a la pregunta: ¿qué es?
- Reconocimiento. Presupone obligatoriamente la identificación, pero no se limita a ella, sino que incluye la categorización y clasificación del estímulo. La persona puede responder, entonces, a las siguientes preguntas: ¿para qué sirve?, ¿cómo

funciona?, ¿a qué categoría pertenece?, etcétera. (Ávila y Prado, 2006, p.40).

Dentro de la arquitectura, el diseño y el arte existen elementos de carácter intangible, como es el caso de la luz y el color, que manipulan o ayudan al espectador en su proceso de percepción. Por ejemplo, el artista James Turrell “crea” lugares por medio de la luz, “Lo que construye Turrell se podría denominar, como hace él, *viewing chambers*, habitaciones videntes o habitaciones de videncia: cámaras en las que la experiencia de ver se convierte en sí misma en la operación específica y relevante (...)” (Didi-Huberman, 2014, p. 71). Turrell juega a crear en espacios planos espacios volumétricos, de igual forma juega a unir el espacio interior con el exterior por medio de la luz; de esta forma la luz llega a ser lugar.

Si hablamos en particular de la percepción en el interior arquitectónico, debemos destacar que la función del configurador de espacios deber ser el prever las posibles reacciones del usuario e incluso debería hacerse las preguntas mencionadas anteriormente: ¿para qué sirve?, ¿cómo funciona?, ¿a qué categoría pertenece? Resulta pues necesario que en el interior arquitectónico se consideren los componentes de la percepción, tanto los exteriores como los interiores que repercutirán en el habitante. Como se mencionó antes, los aspectos perceptivos externos están relacionados directamente a todos esos elementos visuales que son proporcionados al hombre que en el caso del interior arquitectónico serían los elementos constructivos, objetos ornamentales, colores, texturas e iluminación; además de aquellos de carácter personal —interiores—. “El desafío de la arquitectura consiste en estimular tanto la percepción interior como exterior, en realzar la experiencia fenoménica mientras, simultáneamente, se expresa el significado, y desarrollar esta dualidad en respuesta a las particularidades del lugar y de la circunstancia.” (Holl, 2011, p.12).

Al retomar la postura Holl, se debe señalar que la percepción de los individuos también se verá influenciada por el contexto en que el que éste se desarrolle, tanto el tiempo como el espacio y las eventualidades que se presenten.

Estos factores serán determinantes en cómo una persona percibe un espacio; “La percepción del ambiente proporciona las bases para conocer el mundo que habitamos y este conocimiento es indispensable para adaptarnos a él.” (Holahan, 2014, p.51), por mencionar un ejemplo, no se percibe de la misma forma un espacio interior con poca iluminación a uno muy iluminado, incluso no se percibe de la misma forma un espacio habitacional dentro de la ciudad a otro en los suburbios.

La percepción, o esa acción “concertada” de los sentidos, sucede en el contexto indisoluble del tiempo y el espacio. El tiempo significa que en cada movimiento del cuerpo une presente, pasado y futuro. No parecíamos estar nunca en completa posesión de la totalidad del momento que vivimos. (Aldrete, 2007, p.111).

Como diría Pallasmaa (2016) “El espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él (...); el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo” (p.61). Con base en esto, podemos decir que, en cierta parte, la percepción es una representación de lo que el espectador ha vivido, es decir, el espectador reconoce en un evento actual algo de su pasado y genera una imagen. Al partir de esta postura de Pallasmaa y hablando en particular del color, podemos decir que el lenguaje cromático es infinito y a su vez tan específico; el color puede estar condicionado al gusto cromático del usuario, a la cultura, al contexto, al estilo arquitectónico y también al uso que se dé al espacio. Así como la paleta cromática a seleccionar dependerá de la región, el género¹² del lugar o la actividad primaria que se realice dentro de éste va influir para seleccionar los tonos por aplicar.

Todo cuanto rodea al hombre es color: de la sinfonía subyugante de la naturaleza a la metáfora contenida en los decires de su lengua. El

¹² Al hablar de género en el Diseño de Interiores, nos referimos al uso que se le da al espacio, es decir: si es un lugar de uso doméstico, recreativo, corporativo, religioso, médico, industrial o educativo.

hombre mismo es color, desde la piel de su cuerpo y las claves genéticas de su identidad. (Ferrer, 2007, p.13).

El color como parte de un lenguaje, tiene la capacidad de transmitir un mensaje y, así, modificar el comportamiento de las personas e influir en la forma en que se desenvuelvan en el espacio.

Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color. El color de una vestimenta se valora de manera diferente que el de una habitación, un alimento o un objeto artístico.

El contexto es el criterio para determinar si un color resulta agradable y correcto o falso y carente de gusto. Un color puede aparecer en todos los contextos posibles –en el arte, el vestido, los artículos de consumo, la decoración de una estancia- y despierta sentimientos positivos y negativos. (Heller, 2004, p.18).

El lenguaje del color puede ser interpretado de distintas maneras pues no existe un concepto exclusivo para cada tono: el color rosa no siempre significa feminidad, ni el azul masculinidad, ni el color blanco representa siempre a lo espiritual, ni el color negro, a la maldad; por mencionar algunos antónimos cromáticos.

Debido a que la percepción del ambiente está tan estrechamente relacionada con el comportamiento adaptativo del individuo, el estilo de percibir el ambiente se adaptará, con el tiempo, a las características y requerimientos particulares del lugar en donde el individuo se desenvuelve habitualmente. (Holahan, 2014, p.53).

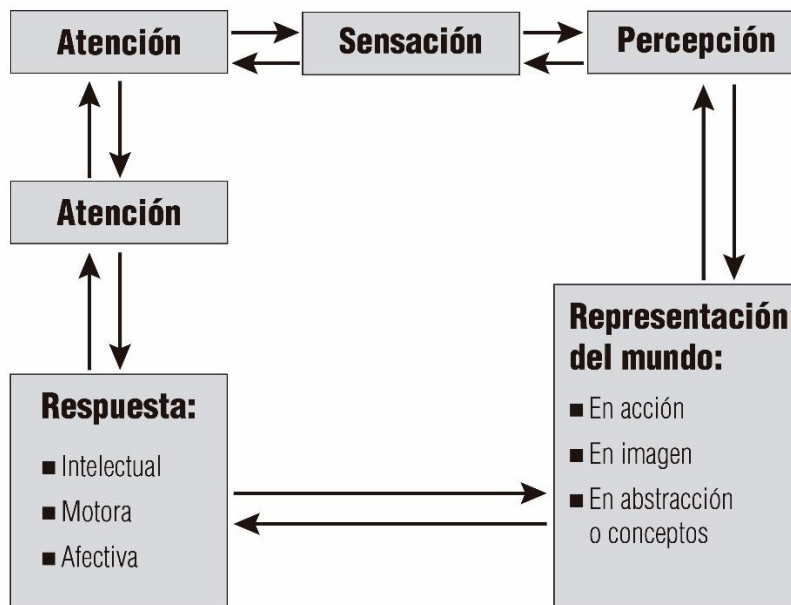


Fig.1 "Proceso perceptual"
 Por: Rosalío Ávila y Lilia Prado, 2006, p.30.

La percepción visual, en conjunto con los estímulos visuales, crea un sistema de comunicación (Fig. 1), esto "(...) en el sentido de que brinda información del medio ambiente que nos rodea y permite, por tanto, alguna respuesta apropiada en relación con tal mensaje." (Ávila, y Prado, 2006, p.30). Este sistema se compone de tres actividades principales: la atención, la sensación y la percepción; cada una de ellas se hace presente e influye en la actividad humana. La atención ayuda en el proceso de selección y a su vez sirve para orientar la atención de la persona hacia un objeto; de igual forma la atención desarrolla un proceso de selección y descarta aquella información que no considera importante, es decir, dentro de sus funciones está el seleccionar y retener. La atención puede ser considerada "(...) como la actividad psicológica que dirige y concentra la conciencia hacia determinados objetos, trayendo como consecuencia un aumento en las esferas sensoriales, intelectuales y motrices". (Ávila y Prado, 2006, p.31).

Por su parte, la sensación nos permite conocer las características de los objetos —color, textura, tamaño, forma, etc.— y constituye el proceso de la acción de quien recibe los estímulos ambientales, codificando las cualidades y los atributos de determinado espacio u objeto. La sensación no solamente se manifiesta en el ambiente, también se presenta en el estado interno de nuestro cuerpo. “Los órganos de los estímulos desempeñan las funciones de recepción de la información que el cerebro selecciona, acumula y transforma. Esta información no se traduce solamente en imágenes, sino en actividad.” (Ávila y Prado, 2006, p.33). Por último, el proceso perceptual está compuesto por la percepción, a que se le considera el producto final dentro de éste.

A partir de los estímulos del medio ambiente, la percepción elabora un mensaje a través del funcionalismo fisiológico-psicológico y es influenciada por características de carácter personal —cultura, edad, contexto geográfico, etc.— y experiencias del receptor; por lo tanto, es común que cada persona tenga distintas experiencias frente a determinado incentivo ambiental, como podría ser el color. Además, es necesario mencionar que aunque el color puede tener diferentes lecturas también puede asignársele un significado universal o un acorde cromático¹³; por ejemplo, en cualquier país los colores de los semáforos son los mismos y el significado de cada uno de ellos también: el verde se interpreta como avance, el amarillo como preventivo y el rojo significa alto o pare; este ejemplo representa algo reglamentario, pero si abordamos el color desde un lenguaje más emocional o psicológico, las personas, en su mayoría, podrían relacionar al color verde con la naturaleza así como el color marrón con lo descompuesto.¹⁴

No le falta al color, en la exigencia de toda forma de lenguaje, su propia gramática, tan sensible como comprensible en el mundo de su totalidad. De una manera equivalente a los sonidos y fonemas de una

¹³ “Un acorde cromático se compone de aquellos colores más frecuentemente asociados a un efecto particular.” (Heller, 2004, p.18).

¹⁴ Esto ha sido comprobado por la socióloga y psicóloga Eva Heller, quien como parte de su investigación titulada *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2000), realizó una encuesta en Alemania a 2000 personas entre los 14 y 97 años de edad.

gramática, la del color se traduce en tonos y brillos que funcionan, también, como acentos. (Ferrer, 2007, p.103).

Otro aspecto a considerar como factor influyente en nuestra percepción o gusto cromático es el aprendizaje de carácter social influenciadas por el ambiente, tal como dicen Prado y Ávila: los humanos no empezamos nuestras vidas como una página en blanco. “El contenido del inconsciente colectivo son arquetipos, o los patrones originales; son imágenes fundamentales formadas en nuestro desarrollo como especie.” (Prado y Ávila, 2006, p.94).

Nuestra percepción, y consecuentemente nuestra acción, es resultado de misteriosas conexiones entre los recuerdos, en un constante ir y venir del presente al pasado, que con frecuencia están proyectadas al futuro. Es decir, al percibir y actuar no podemos escapar de la memoria. Nuestra existencia siempre incorpora el pasado, sea aceptándolo o negándolo. Lo que hemos vivido es, y será, permanentemente nuestro. Lo que pienso y decido está siempre en el contexto de lo que he pensado y decidido en el pasado. (Aldrete, 2007, p.106).

Esas mismas experiencias de las que habla Aldrete influirán en la forma en que percibamos los colores, el significado que le demos a cada uno de ellos, que también se construye a partir de nuestras necesidades, estados de ánimo y emociones; de igual forma el contexto en que nos encontremos afectará la manera en que apreciemos cada color. Tal como lo plantea Tornquist (2008) al generar la interrogante ¿qué es el acto de percibir sino un espejo de nosotros mismos, de nuestro estado de ánimo? A cada color damos significado e interpretación por medio de nuestra percepción, así como su asociación, carácter, contexto histórico y efecto que genere en nosotros, parte del cúmulo de vivencias y de aquello que ha retenido y seleccionado nuestra mente. Tornquist toma en cuenta las características mencionadas anteriormente para desarrollar un esquema de los estímulos cromáticos (Figs. 2a, b y c), argumentando que “Es nuestro estado de ánimo el que atribuye cualidad al objeto” (2008, p.203) y que “El sentido de la sensibilidad radica

en comunicarnos las cualidades del exterior (...) y que nos permite elegir rápidamente el comportamiento más adecuado a la situación: los sentidos nos permiten interpretar las situaciones” (2008, p.203).

ESQUEMA DE LOS ESTÍMULOS CROMÁTICOS

	blanco	gris	negro
<i>asociación</i>	limpieza, paz, nieve, claridad	Indiferencia	Noche, muerte, violencia negativa, secreto, destino
<i>carácter</i>	puro, claro, no orientado	neutral, sin tensiones, indiferente	oscuro, cerrado, serio
<i>significado</i>	claridad, franqueza, limpieza	indiferencia	cierre, negación
<i>efecto</i>	sobreexcitante, pasional hasta el vacío afectivo, desvinculante	reductor	recarga, inhibe
<i>efecto obtenido</i>	liberación, franqueza	mitigación de los estímulos	apegamiento, cierre
<i>característica</i>	desenfreno	concentración	inhibición, defensa, depresión
<i>significado histórico</i>	paz divina, castidad, vestidura bautismal, nupcial, fúnebre	color de la mística, enigmático	absolutismo, seriedad mortal, distinción orgullosa, violencia fría, muerte

Fig.2a “Estímulos cromáticos”
Por: Jorrit Tornquist, 2008, p.219.

	rojo +700-780	naranja +587	amarillo +573.1	Verde- amarillo +552	verde +510
asociación	fuego, eros, calor, sangre, amor	fertilidad, ocaso, brasas	luz solar	germinar	Frecura, humedad, naturaleza
carácter	sensual, ardiente, excitado, seco, pesado	blando, festivo, risueño, tierno, seco, cálido, brillante	alegre, libre, volátil, ligero, solar, oloroso	tierno, alegre, relajado, acogedor, en devenir	satisfecho, sensible, tranquilo
significado	fuerza vital, sensualidad, energía libre	placer, gozo, alegría, alivio, brillo absoluto	ligereza, magnificencia, sobreexcitación, alegría de vivir	espera, franqueza, apertura	satisfacción, tranquilidad, estímulo
efecto	excitante, calorífico, vivificante	estimulante, alegre, excitante, alivia, dispersada	liberador, mitigador estimulante, volatiliza	incitante, indiferente, suavizante	calmante, abstrae
efecto obtenido	tumulto, excitación, impulso	gozo, alegría, alivio, distensión, dispersión	generosidad, disipación, despegue, ligereza	apacigua, da seguridad, abre los estímulos	seguridad, extingue los estímulos, recogimiento
característica	carga afectiva, excitación	seco		contacto, humedad	relajación, contacto
significado histórico	fuego, revolución, guerra, amor sensual	color de fiesta, amor	amarillo cálido: sabiduría, amor; amarillo frío: celos, vergüenza	crecimiento, juventud	esperanza, vínculo; verde agudo: terror, enfermedad
polo cromático complementario	azul turquesa	violeta	violeta, azul	violeta, azul; púrpura, violeta	rojo, púrpura, violeta

Fig.2b “Estímulos cromáticos”
 Por: Jorrit Tornquist, 2008, p.219.

	azul- verde +552	azul +486	violeta +380	púrpura +510	naranja +587
asociación	hielo, agua, cielo, frío, lustre	agua, cielo, limpieza, noche	sombra, tinieblas, frialdad	potencia, dignidad	piel, cuerpo, amor, protección
carácter	deseo de pureza de lo extrasensorial, llamada al interior, estímulo cromático fuertemente espiritual, mínimamente sensual suspendido en la lejanía, constructivo	melancólico, discorde, débil, blando, profundo, pomposo, místico, silencioso refrescante, fresco, sin límites, profundo, que retrocede	digno, real, orgulloso, fastuoso dominante	tierno, blando, cálido, gentil, sensual	
significado	devoción, seriedad	estabilidad, reflexión	descontento	potencia, realeza, autoridad, seriedad, dignidad	ternura, calor, protección íntima
efecto	calma, paz	moderación de los estímulos, persistencia	indecisión	satisfacción, supremacía	protege, calma
efecto obtenido	contemplación, salida, recogimiento, ausencia, amplificación del ruido	profundización, dedicación, equilibrio de los estímulos, reserva, color de las facultades que equilibran	melancolía, agitación interior sin vivacidad, renuncia, apagamiento de los estímulos	fortificación, realización	referencia a sí mismo, recogimiento íntimo
característica	frialdad, profundidad	apagamiento	depresión	madurez, equilibrio, justicia	recogimiento, íntimo, ternura
significado histórico	color del romanticismo	tangibilidad irreal	color cuaresmal de la iglesia católica	poder divino, justicia, potencia suprema	
polo cromático complementario	amarillo, naranja, verde-amarillo	rojo	amarillo-verde, naranja, amarillo, blanco	verde	gris, como color neutro mental

Fig.2c “Estímulos cromáticos”
Por: Jorrit Tornquist, 2008, p.219.

La percepción proporciona la información básica que determina las ideas que el individuo se forma del ambiente, así como sus actitudes hacia él. A su vez, a partir de estas ideas y conocimientos, surge una serie de expectativas con respecto al ambiente de que se trata y éstas modelan la percepción. (Holahan, 2014, p.44).

El color ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia. Desde el estudio científico al psicológico hasta llegar al de los mercadólogos como parte de unas estrategias de venta. Cada investigación tiene por objetivo principal el identificar cómo el color es comprendido, identificado, asociado, aceptado o rechazado por los seres humanos, es decir, cómo lo perciben.

Por otra parte, el estudio del color siempre se relaciona directamente al de la luz, ya sea de carácter natural o artificial. La relación entre luz y color, y la influencia que ésta ejerce sobre el color generará diferentes cambios en el espacio y sensaciones a quienes habiten en él; incluso el efecto que provoca la luz en el color será distinto según la orientación¹⁵ de la habitación, y si fuese luz artificial el cambio dependerá de si ésta es cálida o fría (empleando lámparas incandescentes y fluorescentes, dependiendo del espacio y la actividad a realizar).

El color y el ambiente que desee crear influirán en la elección de la luz eléctrica. La mayoría de las habitaciones se iluminarán con luz natural durante todo el día y artificial por la noche. Estos dos tipos de luz no tienen por qué excluirse uno del otro, aunque la mayoría de las personas prefiere la luz natural pura. En una habitación con poca claridad natural, en lugar de encender la luz durante todo el día, pruebe a pintar las paredes con colores claros y puros. Las lámparas con filtros de colores, e incluso sistemas de modificación del color automatizados, pueden servir para « pintar con luz » y cambiar el ambiente de una habitación (...) (Banks y Fraser, 2005, pp. 70-71).

El efecto de “pintar con luz” (Figs. 3a y 3b) también se puede dar a través de la luz natural y es por ello que no se puede dejar de lado a la arquitectura gótica que, se dice, buscaba el mensaje de Dios por medio de la luz, además de ser un elemento de diseño que diferenciaba a esta corriente de cualquier otro estilo arquitectónico. La “luz gótica” genera una especie de escenografía y misticismo al

¹⁵ “Recordemos que una habitación orientada al norte tendrá menor cantidad de luz durante el día y la tarde, mientras que aquellas localizadas tanto al este como al oeste la tendrán en mayor cantidad –incluso puede llegar a ser más que aquella recibida por una habitación orientada al sur– Sin embargo, durante otras horas del día, la luz que llega es fría, como en aquellas habitaciones orientadas al norte.” (Aguirre, 2013, p.107).

ser recibida por medio de coloridas vidrieras y expandiendo así el color de éstas por todo el lugar. La luz gótica:

(...) era una luz que buscaba hablar a través de sus vidrieras, de manera simbólica a gracias a la transfiguración de su realidad física en una suerte de transformación colorista de la luz natural hacia una nueva lux vera o luz verdadera, la luz de Dios. (Cassinello y Medida, 2013, p.123).



Figs. 3a y 3b “Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, Barcelona”
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Por otro lado, se dice que a través de la capilla Notre Dame du Haut (1950) “(...) Le Corbusier hizo una nueva contribución a la arquitectura y mostró de un modo sorprendente ese maravilloso medio de expresión que el arquitecto tiene en la luz natural y su distribución.” (Eiler, 2012, p.174). Esta capilla dentro de su interior de colores neutros (Fig. 4) muestra una arquitectura de carácter emocional (tema a tratar en el apartado 2.1.1.), la cual se logró por medio de la proyección de sombras a través de una iluminación indirecta.



Fig.4 “Capilla de Notre Dame du Haut, de Le Corbusier”
Por: Minimae, 2015.

Podríamos decir que la luz, como parte del contexto, es el principal factor que genera modificaciones en nuestra percepción cromática y, por lo tanto, provoca cambios en la manera en que percibimos el espacio. Ana Álvarez (2010), menciona respecto a la relación entre luz y color que:

Tiende a remarcar las partes de un edificio; las enfatiza, las vuelve invisibles, transparentes, las disimula. Una vez se saca el color de su papel habitual, se convierte en un elemento conductor de diseño. Es así como las sensaciones que produce el color en la arquitectura depende de la escena, la historia, la atmósfera o la luz. (p.8).

Con esto podemos ver cómo el color en combinación con la luz tiene la cualidad de poder transformar de manera significativa el espacio, cómo cada uno de estos elementos modifica la percepción del contexto y genera diferentes ambientes. La luz transforma al color y le otorga otras características que éste no podría tener de forma natural.

Los colores cálidos y fríos desempeñan un papel importante en nuestras vidas y expresan emociones y estados de ánimo muy diferentes. Estos distintos tonos se experimentan en las variaciones de la luz natural de las mañana a la noche. Es cierto que el ojo se ajusta por sí solo a este cambio gradual, de modo que los colores locales de los detalles parecen iguales a lo largo del día. Pero si observamos el conjunto como una unidad –un paisaje o una escena callejera-, nos damos cuenta de los cambios producidos en la gama de los colores. Todo el ambiente va variando al cambiar la luz. (Eiler, 2012, p. 182).

Como se ha venido mencionando, la percepción que se tenga sobre el color dependerá en gran medida del contexto en que éste sea aplicado y la relación entre micro y macro espacio, así como la relación entre interior y exterior; generando cambios en el tono seleccionado y como consecuencia, ha de provocar que un mismo color tenga diferentes lecturas y transmita distintas sensaciones.

(...) la luz natural de las habitaciones orientadas al norte tendrá un matiz azul porque en ellas toda la luz es, después de todo única y exclusivamente reflejo del cielo. En las habitaciones que dan al norte, el azul y los demás colores fríos lucen con todo su esplendor, mientras que los colores cálidos parecen pobres, como si se viesan bajo una lámpara que arroja una luz azulada. Por tanto, si se utilizan colores fríos en las habitaciones orientadas al norte, y colores cálidos en las orientadas al sur, todos los colores esplenderán al máximo. (Eiler, 2012, p. 184).

La luz hace más brillante a un tono o lo vuelve más opaco, lo exalta o lo disimula, incluso la luz puede propagar por todo un espacio el efecto de color

aunque esté aplicado sólo en un área específica. Por ejemplo, una habitación donde predomina el color blanco y tiene como contraste un muro en color rojo sobre el cuál se proyecta una luz natural intensa, tendrá como resultado que todo el espacio sea bañado de un tono rojizo a consecuencia del impacto que generó la iluminación sobre el color; así, la percepción del espectador se ve modificada, teniendo frente a él un espacio totalmente cálido —a esto se le conoce como efecto fisiológico¹⁶—.

Aunque es cierta la importancia que ejerce la luz sobre el color, no podemos negar que éste por si solo tiene la capacidad de resaltar las características de cualquier espacio u objeto, e incluso otorgarle características estéticas que sin el empleo del color no tendría. “El espacio se revela mediante la interrelación de las varias sensaciones que se experimentan en él, las cuales están moduladas por sus dimensiones, sus materiales, y por los umbrales (puertas) que lo vincula.” (Aldrete, 2007, p.112). Estas sensaciones estarán influenciadas en gran manera por la paleta cromática seleccionada, ya que como sabemos el color puede cambiar visualmente las dimensiones del espacio y éste se encuentra en todos los elementos que lo integran. Depende del objetivo del configurador cromático (diseñador, arquitecto, artista, etc.)¹⁷ éste determinará la composición y los tonos a emplear; dentro de los efectos que genera el color (ya sea de carácter estético o funcional) está el de provocar contrastes dentro de un espacio o unificarlo. Esto dependerá en gran medida de lo que se quiere proyectar en el entorno.

(...) las sensaciones que producen la luz, el color y el sonido dependen del entorno en el que se encuentra el edificio; así, los efectos que produce esta arquitectura la convierte en hitos urbanos. Con estos valores se buscan efectos estéticos y funcionales: uniformizan o

¹⁶ “Los colores fisiológicos son aquellos que forman parte de la vista, como resultado de la acción y reacción de la misma. Se trata, entonces, de una imagen fugaz e inaprensible del color, que existe sólo unos instantes en la retina.” (Ferrer, 2007, p.82).

¹⁷ “Es indispensable tomar conciencia de nuestro propio proceso de percepción para comprender mejor el proceso del usuario, ya que la capacidad que tenga la arquitectura para emocionarlo dependerá en gran medida de nuestra habilidad como arquitectos para construir algo que sea capaz de tocar sus sentidos, de evocar recuerdos propios y compartirlos, de reverberar con fuerza en su mundo interior.” (Aldrete, 2007, p.114).

subrayan calles y plazas, así como distinguir, articular o animar un edificio. (Álvarez y Bahamón, 2010, p.7).

1.2. Sensación y color en el interior arquitectónico.

El color puede ser definido como una sensación, es el resultado de un efecto provocado al exponernos al color y la luz. Tornquist (2008) menciona que esta experiencia actúa sobre nosotros y al ser captada le damos una interpretación dotada de sentido y realidad, incluso señala que estas interpretaciones están conectadas a las emociones —sentido de la sensibilidad¹⁸—.

La percepción ambiental implica el proceso de conocer el ambiente físico inmediato a través de los sentidos. El conocimiento ambiental comprende el almacenamiento, la organización y la reconstrucción de imágenes de las características ambientales que no están a la vista al momento. Las actitudes con respecto al ambiente son los sentimientos favorables o desfavorables que las personas tienen hacia las características del ambiente físico. (Holahan, 2014, p.44).

Cuando se habla sobre estudios del color en relación a los estímulos que provoca en el hombre siempre se hará referencia al sistema visual¹⁹ y cómo éste procesa la información cromática (Fig. 5). Esto se debe a que la gran mayoría de los estímulos sensoriales que recibe el hombre son de carácter visual²⁰.

¹⁸ “El sentido de la sensibilidad radica en comunicarnos las cualidades del exterior y provoca una resonancia que puede ir del rechazo al goce y que nos permite elegir rápidamente el comportamiento más adecuado a la situación: los sentidos nos permiten interpretar las situaciones.” (Tornquist, 2008, p.203).

¹⁹ “Se afirma que la visión del color se formó hace 400 millones de años, en el llamado periodo Silúrico, entre los antepasados de los peces. Para Darwin, el ojo también evolucionó de un simple nervio óptico a un complicado instrumento de visión.” (Ferrer, 2007, pp.86-87).

²⁰ “Los ojos se abren a la luz de la vida, son el órgano que mejor comprende el mundo y que —según Goethe— interroga a la naturaleza circundante al mismo tiempo que es interrogado por ella. A partir del fenómeno orgánico que protagoniza la visión de los colores, se facilita o modela lo que pudiera ser, una *percepción sensual*, alegorías claves más tarde, hasta convertirse de entro hacia fuera y de fuera hacia adentro, en una forma distintiva del lenguaje, cuyos valores comunicativos, al colorear las palabras, identifican actitudes, traducen inclinaciones y relacionan a unos seres con otros. La

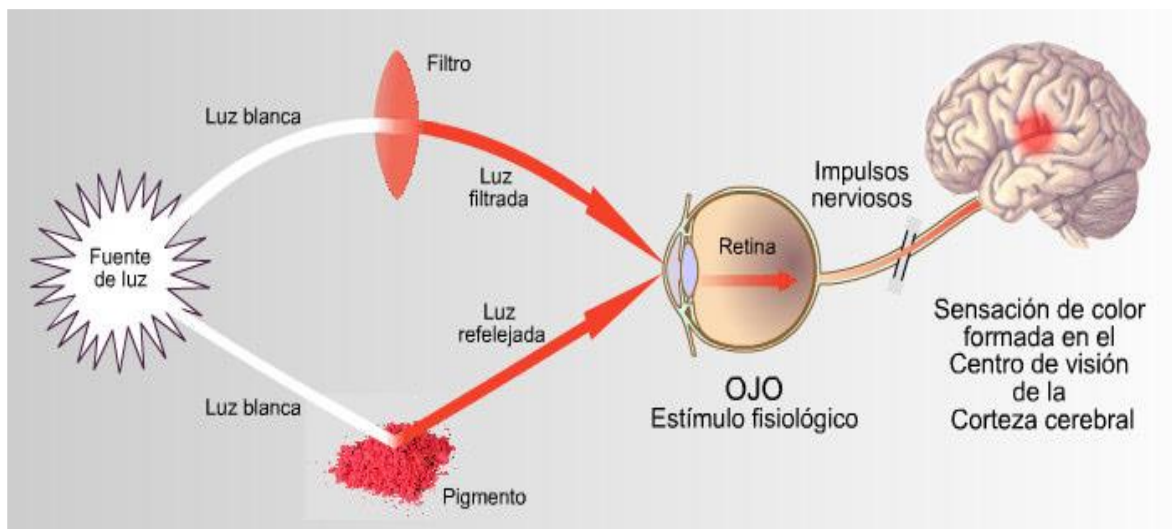


Fig.5 "Proceso visual"
 Por: Hortensia Mínguez, 2007.

Como es bien sabido, la percepción visual no es un puro <registro fotográfico> de la realidad. En la percepción intervienen el sistema óptico y también el intelecto, es decir, el cerebro. Este realiza una exploración activa del objeto que se contempla y en tal sentido la psicología de la Gestalt proclamó en su día la propensión humana a reconocer organizaciones formales estructuradas tanto si son autoevidentes como deducidas. Se daba por supuesto que la percepción equivale a una interpretación de los fenómenos externos a través de los sentidos o, dicho de otro modo, una impresión significativa de las sensaciones. (De Gracia, 2012, p.53).

En el estudio de Tornquist (2008), titulado *Color y luz. Teoría y Práctica*, se realiza una reflexión sobre las experiencias visuales y la evolución del ojo. Menciona que en un principio la primera percepción seguramente fue la de la luz, esto con base a las metáforas del ser, ya que a menudo las parábolas de carácter religioso (y la eternidad) están inspiradas en la luz. Después de esta primera percepción, el investigador apunta a que la apreciación se ha enfocado en la imagen y la vista se convirtió en un sentido para sondear el mundo, así el horizonte de la experiencia se

visión aproxima a los colores, los conmueve: descubre sus pasiones y las abandera." (Ferrer, 2007, p.15).

amplió y el ser humano pudo describir ciertas características espaciales como interno-externo, cercano y lejano, para después llegar a la percepción del color. “La acumulación de estas experiencias en el curso de un larguísimo periodo ha tenido como resultado el código cromático actual” (Tornsquist, 2008, p.204). Como consecuencia una de las funciones del color es la de construir una señal, la cual obviamente es apreciada por nuestro sistema visual y así nuestro subconsciente esté alerta a los estímulos cromáticos.

Por otra parte, es necesario mencionar que:

Aunque el color se percibe con los ojos, los cinco sentidos reaccionan ante éste. De esta manera, este elemento se convierte en un medio de expresión del arquitecto que manifiesta el espíritu que quiere transmitir. Como elemento básico de la composición arquitectónica, la relación entre los colores del proyecto los convierte en un alfabeto: el edificio transmite mensajes. (Álvarez y Bahamón, 2010, p.9).



Fig.6 “La fondation Louis Vuitton”
Por: Frank Gehry, 2014.



Figs. 7a-7b “La fondation Louis Vuitton”
Por: Daniel Buren, 2016.

Un claro ejemplo de esto es el observatorio de la luz de la Fundación Louis Vuitton (Fig. 6) creado por el arquitecto Frank Gehry (2008), en el cual la estructura asemeja las velas de un barco por medio del uso de vidrio y metal, las cuales originalmente presentaban una propuesta acromática. Actualmente este espacio ha sido intervenido por el artista Daniel Buren (2016) dándole color a las “velas” de la Fundación las cuales han sido recubiertas por 13 filtros de colores (Figs. 7a y 7b). Esta intervención además de darle mayor movimiento visual y carácter a la obra, ha servido para “bañar” de color al recinto por medio de la luz natural y los filtros empleados, generando un constante espectáculo, ya que conforme va avanzando el día y con el cambio de estaciones, las sombras y las penumbras generadas por la propuesta cromática irán apareciendo y desapareciendo en diferentes espacios del lugar, lo que generará distintos estímulos sensoriales al espectador.

De esta forma podemos ver como el estudio del color siempre tendrá como objetivo principal la relación que éste puede tener con el hombre y por consecuencia

los efectos que pueda provocar sin importar si son cambios físicos, emocionales y de percepción. Aunque a menudo se hable sobre el efecto perceptual que ejerce el color sobre los individuos —ya que seguramente nuestro sistema visual sea el primero que reaccione al color—, ninguno de nuestros otros sentidos queda exento a ser atraídos de forma positiva o negativa a un tono y por consecuencia, este elemento genere alguna alteración en nuestro sentir y en la forma en que nos desenvolvemos en un espacio.

1.2.1. El color como envolvente.

El interior arquitectónico está conformado por elementos de carácter funcional y algunos otros meramente de aspecto decorativo, y claro, también existen aquellos que cumplen con esta doble función como es el caso del color.

Los edificios no son construcciones abstractas carentes de significado o composiciones estéticas; son extensiones y refugios de nuestros cuerpos, de nuestros recuerdos, de nuestras identidades y de nuestras mentes. En consecuencia, la arquitectura surge a partir de confrontaciones, experiencias, recuerdos y aspiraciones existenciales verdaderas. (Pallasmaa, 2014b, p.131).

Si hablamos del color en los espacios interiores habrá quien de inmediato lo asocie a un recurso exclusivamente estilístico²¹ y de fácil elección, ignorando lo complejo que resulta su selección. Es necesario señalar que cada espacio presenta características tridimensionales distintas y otras propias al contexto²² en el que esté

²¹ En tiempos remotos, algunos colores eran utilizados exclusivamente por ciertas clases sociales, como es el caso del azul y aún más el azul celeste, utilizado exclusivamente por la realeza. Este color no era solamente utilizado en los ropajes, también era aplicado en los textiles empleados para revestir los espacios interiores, cumpliendo meramente la funcionalidad de elemento decorativo, para resaltar la belleza de los castillos y palacios. “La belleza no es una cualidad estética independiente; la experiencia de la belleza surge de captar las cualidades e interdependencias incuestionables de la vida.” (Pallasmaa, 2014b, p.8).

²² “Nuestra experiencia de la arquitectura nunca se limita al objeto arquitectónico en sí mismo, sino que siempre forma parte de algo más amplio, aquello que llamamos su contexto. El “contexto”, sea

localizado, pero es aún más importante recordar que cualquier espacio es utilizado por personas con experiencias, costumbres culturales, necesidades y gustos específicos. De allí la complejidad al momento de seleccionar o sugerir una paleta cromática.

(...) los espacios siempre se perciben junto con otros espacios, ya sea que estos formen parte de una arquitectura o se encuentren fuera de ésta. Cuando entramos a un lugar, aún nos acompañan las sensaciones de la calle que recién dejamos atrás. Esa secuencia de percepciones de espacios diversos es un elemento fundamental de la experiencia arquitectónica, pues nuestro campo visual no está cortado de la realidad, como quien separa un paisaje con el marco de una ventana. (Aldrete, 2007, pp. 105,106).

El color como parte del diseño es seleccionado según el mensaje que se desee transmitir y el efecto que se quiera generar en el espectador.

En sus aproximaciones al lenguaje común, el color, careciendo de formalidad y rigurosidad, goza de las libertades de la imaginación, de sustancias alegóricas y creativas. Es un lenguaje que está más cerca de la dinámica sociológica, del barómetro psicológico, y que no pocas veces traduce las oscilaciones del comportamiento fisiológico. (Ferrer, 2007, p.103).

Tal efecto será influenciado por el contexto, la relación entre color y forma e incluso entre las combinaciones cromáticas que generemos (contrastes, monocromías, composiciones análogas, familias de colores: fríos, neutros y cálidos) y el porcentaje que usemos de cada uno de ellos (color dominante, el color tónico y el color de mediación²³).

natural o construido, es parte intrínseca del objeto mismo. Lo que se vuelve evidente para nosotros nunca se encuentra aislado, sino que forma parte de un amplio campo de percepción.” (Aldrete, 2007, p.105).

²³ “El color dominante es aquel que tiene preponderancia dentro del espacio, con usual tendencia a ser de tonalidad neutra en interiores, mientras que el color tónico es el destinado a crear contraste con el dominante, de modo que los detalles que sean considerados como focos de interés dentro de la composición sean realzados. El color tónico, también llamado color fónico, es normalmente el

Hemos aprendido desde sus orígenes cómo los colores giran alrededor del hombre y de las cosas, del centro de los entornos y al revés; cortejo prodigioso en el amanecer de cada día y aun en la oscuridad de la noche. Los colores se entremezclan y juegan entre sí, marcando fronteras y borrándolas, acompañando los hábitos de la tradición y las corrientes renovadoras; sucesión constante en la que se articulan las modulaciones y las exaltaciones de un lenguaje plural y entrañable. (Ferrer, 2007, p.14).

Como se ha mencionado, el color puede tener diferentes lecturas o puede partir de un concepto globalizado (basado en los principios de la psicología), el significado que puede ir adquiriendo cada color también dependerá de su valor cromático, de la intensidad o saturación y del tono²⁴. No es el mismo efecto el que provoca un rojo claro a un rojo brillante, ni es la misma impresión la que causa un color mezclado con blanco que uno mezclado con negro, incluso no es el mismo efecto que genera un tono al ser empleado de manera monocromática al impacto que genera un contraste de color.

Como en la gramática de cada idioma, la del color es pródiga en connotaciones y significaciones diversas. El lenguaje escrito se dirige preferentemente a la inteligencia, y el color, al sentimiento, dando ambos un sentido total al mensaje. Es posible que a esto se deba que la gente prefiera “ver el mundo en colores”. (Ferrer, 2007, p.113).

complementario del color dominante y suele tener una posición cercana al color mediación dentro del círculo cromático. Por último, el color mediación es el encargado de armonizar la habitación, al crear un enlace visual entre el color dominante y el tónico.” (Aguirre, 2013, pp. 87-88).

²⁴ “Todo color cromático puede describirse de tres modos. El tono es el atributo que permite clasificar los colores como rojo, amarillo, azul, etcétera. El valor se refiere al grado de claridad o de oscuridad de un color. La intensidad o saturación indica la pureza de un color. Los colores de fuerte intensidad, o colores saturados, son lo más brillantes y vivos que se pueden obtener. Los colores insaturados tienen una intensidad débil, son apagados y contienen una alta proporción de gris.” (Wong, 2008, p.33).

1.2.1.1. Color funcional.

El color es capaz de crear diferentes ambientes sobre una obra arquitectónica, ya que visualmente reforzará sus características constructivas y provocará por medio del juego de luz-color que los espacios estén en un constante cambio visual.

Mediante el uso de un único color, o de una determinada gama de colores, se puede indicar la función principal de un edificio. Pero dentro de un mismo edificio se pueden utilizar varios colores para acentuar la forma, las paredes y otros elementos arquitectónicos. Ciertos colores pueden hacer que un objeto parezca más ligero de lo que es, o lo contrario; según el color que se le dé, puede parecer grande o pequeño, próximo o lejano, frío o caliente. (Eiler, 2012, p.179).

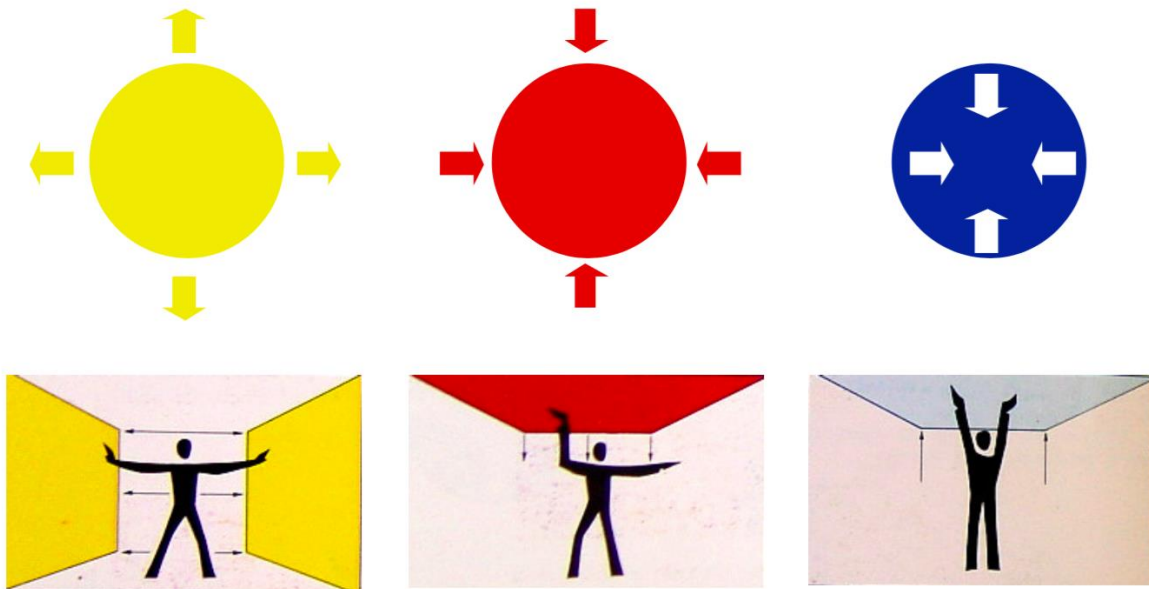


Fig.8 "Movimientos del color"
Por: Prisma, 2012.

Esos adjetivos de los que se hablaban anteriormente y se dan en el interior arquitectónico por medio del uso del color, serán manifestados dependiendo del tono a emplear. Si hablamos específicamente del uso de colores primarios —rojo, amarillo y azul— se generará un efecto visual de movimiento (Fig. 8) en el espacio,

por ejemplo: si se empleara el color rojo en los techos y plafones se generaría un ambiente opresivo, y visualmente reduciría significativamente la altura de la habitación, a diferencia del color azul (siempre y cuando sea usado en tonos claros). Por su parte, el color amarillo aplicado en los muros generaría una sensación de amplitud, ya que éste por naturaleza es visto como un color luminoso y tiende a provocarnos un efecto de expansión.

Por otra parte:

Puede conseguirse que un espacio pequeño parezca más grande si se pinta de un color pálido. Si se trata de una habitación fría, orientada al norte o al este, se le puede añadir artificialmente luz solar si se pinta en tonos cálidos como marfil, crema o melocotón. Pero hay algo poco convincente en este camuflaje. Resulta irritante descubrir que algo no es lo que esperábamos. En la buena arquitectura, diseñada con intención, los espacios pequeños parecen pequeños y los grandes parecen grandes; y esto, en lugar de disimularse, debería enfatizarse mediante un uso razonable del color. Los espacios pequeños deberían pintarse con colores intensos y saturados, para que se sienta realmente la intimidad de las cuatro paredes que se cierran a nuestro alrededor. Por su parte, la gama de colores de los espacios grandes debería ser ligera y etérea para hacer que seamos doblemente conscientes de la amplitud que hay entre una pared y otra. (Eiler, 2012, p.179).

Si el efecto que se busca es la monocromía se debe saber que, aunque cuente con el mismo tono dentro de todas las superficie, el espacio irá adquiriendo su propia personalidad según las condiciones espaciales y contextuales (como la luz²⁵) a las que se enfrente. Por ejemplo, el color blanco que, aunque sea haya aplicado el mismo tono en toda la habitación, no se aprecia de la misma forma en las superficies donde existe mayor incidencia de luz a diferencia de aquellas áreas donde predominan sombras y penumbras. En la cultura oriental, particularmente en la japonesa, pintan los muros de sus casas con colores neutros ya que la luz

²⁵ “La luz es la realidad. Todo lo que percibimos con los sentidos es real: tan sustantivo es un objeto sólido como la sombra que está proyectada: la sombra es una verdad maravillosa de la arquitectura.” (González, 2014, p.60).

indirecta y difusa proyectada sobre éstos es el elemento esencial de la belleza de sus residencias. Tanizaki (2014) en su obra *El elogio de la sombra* describe como la luz natural y el juego de sombras que ésta provoca sobre los muros, es para ellos un elemento de armonía e indispensable en la arquitectura interior, enfatizando que:

A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.

En estas condiciones, es evidente que las paredes enlucidas deben ser recubiertas de un color uniforme para no perturbar esa claridad; aunque el color de fondo puede variar ligeramente de una habitación a otra, la diferencia en todo caso sólo puede ser ínfima. No será una diferencia de tinte, sino más bien una variación de intensidad, poco más que un cambio de humor en la persona que mira. De este modo, gracias a una imperceptible diferencia en el color de las paredes, la sombra de cada habitación se distingue por un matiz de tono. (p.46).

De esta forma vemos como el color se verá afectado al contacto con otros componentes de un carácter constructivo o un recurso natural, como la iluminación, y la percepción del espectador irá adquiriendo distintos significados y podrá provocar diferentes efectos visuales (Fig. 9). El color al contacto con la luz es capaz de enfatizar las características volumétricas del lugar en el que sea aplicado e incluso podría llegar a modificar la sensación del usuario sobre el entorno proyectado o confinado, y el que resultó visualmente generado²⁶.

Debemos considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un continuum experiencial. Aunque podamos demostrar dichos elementos y estudiarlos separadamente durante el proceso de proyecto, estos se fusionan en el estado final y, en última instancia, no podemos dividir fácilmente la percepción en una sencilla

²⁶ Fernando González Gortázar (2014) en su obra *Arquitectura, pensamiento y creación*, hace referencia a dos tipos de espacio; el espacio confinado que es aquel que se puede medir, es decir lo tangible. Y por otro lado se encuentra el espacio “generado”, el cual no se puede medir.

colección de geometrías, actividades y sensaciones. (Holl, 2011, p.15).







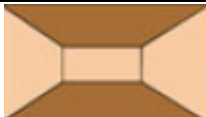
Efecto	Ejemplo	Efecto	Ejemplo
Subir el techo: pintar el techo más claro		Ensanchar un ambiente angosto: pintar con colores claros las paredes y el mobiliario	
Dar amplitud: pintar las paredes más claras		Dar calidez a un ambiente grande: colores cálidos, fuertes y brillantes en paredes, techo y suelo más oscuro.	
Bajar el techo: pintar el techo más oscuro		Acortar pasillo: pintar el fondo más oscuro y los laterales en color pastel	
		Alargar y ensanchar un pasillo: pintar los laterales y el fondo más claro; suelo y techo más oscuro	

Fig.9 “Efectos visuales”
Por: Psicología ambiental, s/f.

“El ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante.” (Pallasmaa, 2014a, p.52). Conforme pasen las horas, y por influencia del contexto, la sensación cromática se irá modificando; en algunos momentos percibiremos el tono aplicado más claro, después será más oscuro y así; un juego constante capaz de modificar el lugar, volviéndolo más íntimo o ampliando de forma visual sus dimensiones, asentando en ocasiones un muro y en otras destacando cualquier otro componente. Teniendo como consecuencia, según Álvarez (2010), una arquitectura permanente pero cambiante:

(...) capaz de adaptarse y transformarse según el espectáculo o el contexto: una arquitectura hecha para durar lo justo y necesario. Esta cualidad efímera refleja el momento cultural de su creación y obliga a sugerir nuevas lecturas, sobre todo a buscar que el impacto instantáneo no convierta, inmediatamente, la arquitectura en obsoleta. (p.7).

En el desarrollo de la presente investigación y en lo que afirma Tornquist se basa en la idea de que la causa principal del color no debe ser de carácter estético (aunque sí una consecuencia). En el interior arquitectónico, el fin primario del uso correcto del color radica en satisfacer necesidades de carácter funcional, sin importar si éstas son propias del usuario o del mismo espacio. El color en nuestro entorno —particularmente el del lugar donde habitamos— desempeña una función primordial, la de generar “(...) una actividad cerebral eficiente y mantener activa la dialéctica entre razón y emoción, entre sentimiento e intelecto.” (Tornquist, 2008, p. 16).

1.2.1.2. Color decorativo.

Cuando el color entra en contacto con la arquitectura, sirve como efecto de distinción y personalidad; también sirve para identificar un periodo dentro de la historia arquitectónica, ya que si realizamos un análisis cromático nos podremos dar cuenta que el color empleado sirve como un recurso para diferenciar corrientes estilísticas e identificar regiones. No se utilizan los mismos tonos en las zonas desérticas que en aquellas construcciones situadas en los puertos, ni se utilizan los mismos colores en las ciudades que en las poblaciones rurales.

El color como parte del diseño de interiores y del diseño arquitectónico ayuda a que éstos no se conviertan en espacios obsoletos; el color es un elemento que puede volver atemporal a un lugar sin necesidad de realizar cambios en la estructura del mismo, incluso puede “revivir” y rescatar lugares. En Ciudad Juárez, Chihuahua, México, a finales del año 2014 el Director General de Rescate de Espacios Públicos de la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU), en conjunto con otros funcionarios de la localidad, desarrollaron un proyecto con la iniciativa de rescatar y remozar 600 viviendas de la unidad habitacional Fovissste Chamizal (Fig. 10) —esta unidad está compuesta por 100 módulos de viviendas y cada uno de ellos cuenta con 3 niveles, siendo construidos en el año 1989—. Dentro de las mejoras realizadas a algunos de los módulos residenciales, estuvo revestir las

fachadas y accesos de éstos por medio de colores de aspecto “brillante” y “cálido” (Fig. 11), con el fin de un mejoramiento físico de los edificios y el entorno, ya que presentaban una imagen de deterioro la cual afectaba de manera negativa la vida social (dentro de las familias y con sus vecinos) y patrimonial de los residentes, poniéndolos en condiciones de inseguridad y desintegración familiar. “El espacio no es una suerte de espectador de actividades: es un factor influyentísimo y puede tener un papel determinante en el ánimo de la gente que está dentro de él.” (González, 2014, p.71).



Fig. 10 “Fovissste Chamizal. Área sin intervenir”
Por: Fausto Aguirre, 2015.



Fig. 11 “Fovissste Chamizal. Área intervenida”
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Una vez realizada la intervención cromática, la apariencia del lugar generó un espacio más dinámico, mejoró el estado visual de los edificios y su contexto, e impactó de forma positiva a las familias del sector. La paleta cromática que se empleó en este lugar provocó una composición armónica²⁷ en el complejo habitacional, dotó al espacio de un ambiente festivo y de integración (elementos característicos de la cultura mexicana) e influyó en el estado anímico del espectador, además de rescatar la estética del sector y evitando que la arquitectura abandonara una imagen obsoleta. Todo esto como resultado del valor estético y

²⁷ Dentro del interiorismo, las composiciones armónicas son utilizadas en casi todas las tendencias estilísticas decorativas a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, como es el caso del *estilo minimalista*, el *estilo contemporáneo* -que busca la adaptación y la asociación de los elementos empleados dentro de un espacio- y el *estilo zen* -que busca el equilibrio por medio de la simplicidad, con una tendencia a los tonos neutros al igual que el *estilo loft*-. Por su parte, el *estilo oriental* crea tendencias empleando composiciones armónicas dentro de los colores complementarios, como el *estilo rústico*. Un ejemplo de una composición armónica en todo su esplendor es la tendencia del *shabby chic*, que puede describirse como el clásico actual.

funcional que genera el color, a lo que también le podemos nombrar como experiencia cromática física y sensorial²⁸.

1.2.2. La psicología del color y el color como límite.

El color puede transformar la vida diaria de las personas y sus experiencias, así como los objetos. El color puede ser un elemento que integre comunidades y auxilie a modificar los hábitos dentro de las ciudades. “Al experimentar una ciudad entendemos cómo es la vida en ella. Poderla vivir significa poderse insertar en ella espiritual y psicológicamente, poderse orientar con ella y en relación con ella.” (Tornquist, 2008, p. 298).

Los principales periodos de la vida (nacimiento, juventud, madurez y muerte) están asociados a un color. El nacimiento, como ingreso a la existencia, se indica con el color de la pureza, el blanco. El fin de la juventud como una salida, al morir, con el negro; la madurez finalmente conseguida se asocia al rojo, el color de la fuerza vital, de la sangre. La muerte estaba unida simbólicamente al negro, pero también se representaba con el blanco cuando en ella se viera la continuidad de la vida. (Tornquist, 2008, p. 258).

A la relación que describe Tornquist sobre las etapas de la vida y el color, podemos agregar que algunos gustos cromáticos serán resultado de la etapa que estemos viviendo. Cuando se es niño usualmente se prefieren aquellos tonos vibrantes como son los colores primarios —rojo, amarillo, azul—; en la adolescencia, como parte de una búsqueda de identidad o rebeldía, el gusto cromático se vuelve más oscuro, incluso se tiene una predilección acromática, pasando por toda la escala de grises hasta extenderse al negro; y finalmente al

²⁸ “La experiencia sensorial la alcanzamos con la totalidad de nuestro cuerpo, en un proceso de simultaneidad. Cada sentido explora el objeto a su manera, ya que a cada uno le corresponde un ámbito diferente, pero los sentidos se comunican entre sí: el sonido modifica la percepción del color y el color por sí solo, crea sensaciones insospechadas; además el tacto informa a la vista.” (Aldrete, 2007, p.99).

llegar a una edad más adulta la preferencia de colores se inclina por la familia de los neutros. Este gusto cromático se modificará según el contexto en el que sea empleado, por ejemplo, casi nunca elegimos los mismos tonos para vestir que los que aplicamos en los lugares que habitamos ni mucho menos en aquellos que estudiamos (escuelas²⁹) o laboramos (oficinas³⁰). Otro aspecto importante que influirá en nuestra elección, gusto cromático (o rechazo de algún color) y el impacto que generen en nosotros será el recuerdo que tengamos de ellos, por ejemplo al crecer y recordar cómo fue la casa en que vivimos de pequeños, imaginar ese espacio y apreciar cada uno de los detalles, entre ellos el color.

La sensación de intimidad que experimentamos en una casa nos remite a la vida en familia o bien a la ilusión de que en ella deambulan recuerdos de la infancia. Los espacios penumbrosos de un lugar de culto invitan a la introspección, pues facilitan la comunicación con uno mismo debido a que nos aíslan de las distracciones que nos rodean. (Aldrete, 2007, p.97).

Seguramente si comparamos nuestra casa de adulto con aquella en la que crecimos, podremos detectar que alguno de los tonos se repite, quizás ya no en los muros, pero probablemente esté en el mobiliario o los accesorios. “Nuestras relaciones personales al color expresan nuestro gusto, indiferencia o desagrado a ciertos matices” (Prado y Ávila, 2006, p.95); con base en esto decimos que el ambiente en el que nos desarrollemos o los elementos implícitos en cualquier vivencia personal influirán de manera significativa en cómo nos desenvolvamos a

²⁹ “El color en las escuelas no tiene función decorativa, sino que, antes que nada, debe regular el comportamiento de los alumnos, facilitar la identificación con el ambiente y favorecer la orientación. La elección del color y de la luz se debe hacer con relación a la edad de los estudiantes: colores cálidos y acogedores con luz cálida para los prescolares; pero a mayor edad y exigencia de concentración, más necesarias con luces incoloras y coloraciones de baja saturación.” (Tornquist, 2008, p. 294).

³⁰ “El esfuerzo visual debería ser contenido y se debería facilitar una concentración prolongada. Debe protegerse al trabajador de esfuerzos extremos, continuos. Por ello, el ambiente debe ser agradable pero sin distraer. Como se ha dichos, es mejor evitar el blanco. Los colores de marca de la empresa deben estar presentes en pequeñas cantidades para facilitar el sentido de pertenencia a una colectividad. Los colores no deben distraer, volverse emotivamente invasores, esconder los equipos de seguridad ni obstaculizar el sentido de la orientación.” (Tornquist, 2008, p. 297).

posteriori, incluso un color puede generar un estado emocional, porque “conocemos muchos más sentimientos que colores.” (Heller, 2004, p. 17).

Definitivamente el significado que le demos a cada color dependerá en gran medida de las experiencias vividas y la manera en que las relacionemos a cada tono, es decir, un color nos puede llevar a recordar cierto acontecimiento o evento significativo en nuestra vida. Nuestra percepción cromática es el resultado de vivencias, experiencias, ambientes y costumbres, además del inconsciente y las tendencias, —aspectos anteriormente señalados—.

En efecto, esta diversidad emocional y cultural, permite que los colores puedan ser visualizados desde distintas perspectivas, aunque, la interpretación del color también puede formar parte de un concepto globalizado —ya sea por una cuestión natural o reglamentaria— sustentado en los principios básicos de la psicología ambiental. Debemos enfatizar que muchos de los significados que le damos al color son por asociación vivencial y, la mayoría de las veces, nuestra preferencia cromática estará relacionada al ambiente en el que vivimos.

Los colores son sensaciones que nos llegan a través del ambiente en el que vivimos. Los colores más bellos en la naturaleza son casi siempre de origen orgánico, son los colores a través de los cuales se manifiesta la vida. Han nacido para ser vistos, para comunicar. Los más resplandecientes, como los de las flores, los frutos maduros, los insectos, el plumaje de los pájaros o las escamas de los peces, son resultado de la evolución. Cada una de estas señales tiene un significado bien determinado. Este código es innato en nosotros. Nuestra vista, hábil en captar los colores, no se formó para el deleite estético, sino por la necesidad de sobrevivir en el hábitat natural. Las experiencias estéticas son la consecuencia, no la causa. (Tornquist, 2008, pp. 15-16).

Cuando a las personas se les considera para seleccionar una paleta cromática en sus lugares de trabajo, sus parques, sus colonias o cualquier otros espacio de interacción responden de una mejor forma; inclusive, ha sido comprobado, que sectores con altos índices de violencia que luego fueron

“invadidos” de colores disminuyeron su problemática. “Goethe aseguraba que, al entrar en contacto con un color determinado, este se sincroniza de inmediato con el espíritu humano, produciendo un efecto decidido e importante en el estado de ánimo: “Hay colores que atraen por su gracia y otros que se rechazan con enfado.” (Ferrer, 2007, pp. 84-85).

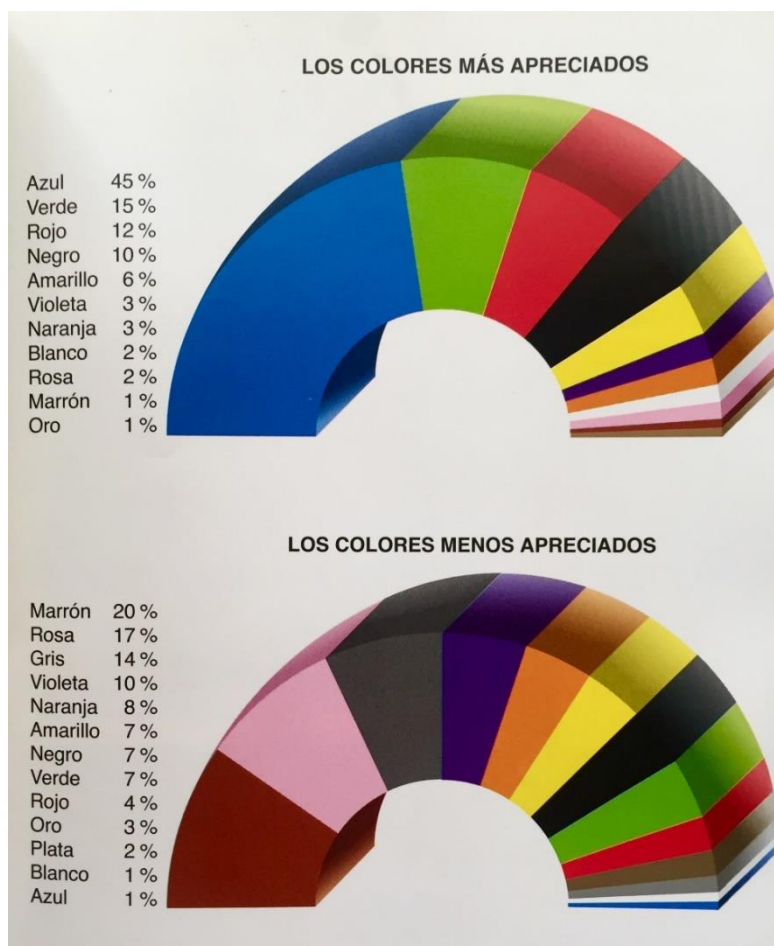


Fig.12 “Los colores más y menos apreciados³¹”
Por: Eva Heller, 2011, s/p.

³¹ La fig. 12 es el resultado del estudio realizado por Eva Heller (estudio mencionado anteriormente), en el cual se consultaron a 2000 personas de toda Alemania sobre cuál era su color favorito y el que menos les gustaba, la impresión que tenía de cada uno de ellos y la manera en que ellos los asociaban a sus sentimientos.

Recientemente un grupo de artistas pertenecientes al colectivo Germen Nuevo Muralismo Mexicano³² han intervenido por medio de un mural multicolor a la colonia Las Palmitas localizada en la ciudad de Pachuca en el estado de Hidalgo (México); el macro mural, conformado por murales temáticos, pintados en los andadores de la colonia, reflejan la identidad e historia del lugar. El macro mural es considerado el más grande de México y prácticamente cubre las fachadas de toda la colonia, para ser exactos 209, equivalente a 20 mil metros cuadrados, y lo han hecho con el fin de unir a la comunidad (1808 personas) y rehabilitar la zona, esto como parte de un plan contra el delito. Con este caso podemos ver como el color puede modificar la percepción del usuario y generar un ambiente positivo en la comunidad, repercutiendo psicológicamente en el comportamiento de sus habitantes.

Para un conocimiento adecuado del mundo, es necesario liberarse de los prejuicios para así reflexionar sobre lo que se ve y sobre lo que nos ocurre, con el propósito de distinguir causa y efecto. En la causa del aparecer está la modalidad de la aplicación. No debemos olvidar que la llave del conocimiento es sólo nuestro sistema sensorial. Las experiencias adquieren significado sólo con la mediación de los sentidos. Muchos estímulos permanecen en el inconsciente, sin emerger en la conciencia. (Tornquist, 2008, p. 257).

³² Germen es concebido en el año 2012 como un microorganismo que puede crear simbiosis con otros y poder así potencializar la vida y relacionarnos con el arte, sobre todo con el muralismo. Este colectivo está integrado por diez personas entre artistas, fotógrafos y editores. La organización, que se autodenomina como promotora del nuevo muralismo mexicano, ha realizado otras obras similares en el país, como en la Plaza de Toros de la Ciudad de México y el Mercado de Jamaica. Los integrantes de Germen Nuevo Muralismo Mexicano son los responsables de dar un nuevo aspecto desde una pared hasta un lugar completo.



Fig.13a y 13b “Barrio Las Palmitas”
 Por: Germen Nuevo Muralismo Mexicano, 2015.

El color pues, tiene la cualidad transformar el espacio y modificar la conducta del espectador, ayudando a que él se sienta más cómodo y proyecte una mejor actitud frente a situaciones que antes le podían generar estrés o violencia; pero esto no es todo, el color también ayuda a que las personas se apropien del lugar, a que se sientan parte de una comunidad. “El color es un medio para un reconocimiento fácil y rápido de los individuos en una estructura social considerada como unidad.” (Tornquist, 2008, p. 258).

Proyectos similares al de la colonia Las Palmitas (conocida ahora como el primer barrio mágico de México) han demostrado que en estas zonas tras ser intervenidas con color sus residentes no solo han dejado de presentar actos violentos sino que han trabajado para mantener un aspecto positivo y de limpieza dentro de sus colonias; a raíz de estas iniciativas las personas se sienten más

“felices” y se esmeran por tener un ambiente de amabilidad con los otros habitantes y de transmitir este respeto por su colonia a foráneos.

En la plenitud dominante de sus matices, los colores, como las palabras y sus tonos, mandan y obedecen; acaso el hombre obedezca más a los colores que a las palabras en la medida en que ellos pueden establecer mejor las semejanzas y las diferencias. Al movilizarlos, van y vienen frecuentemente en sentidos paralelos o distintos o contrarios. Oscilan entre los primitivismos de su origen y los alcances, acabados o por acabar, de sus nuevas formas y significaciones. Es creciente, sin duda, la extensión de las técnicas y las motivaciones cromáticas, el ámbito plural de su aplicación y adopción. (Ferrer, 2007, p.14).

El color no es solamente una capa o piel que recubre a los muros, el color está presente en todos los objetos y materiales que componen un espacio interior (y claro, también en el exterior); recordemos que este elemento tiene la capacidad de articular y vincular espacios, funciona como umbral o como frontera. “El uso apropiado de los materiales y el efecto de los colores pueden ser de gran ayuda para subdividir espacios vinculados.” (Bo, 2014, p. 66). Visualmente el color extiende o limita³³ nuestra perspectiva sobre los lugares, genera dimensiones no otorgadas originalmente al espacio, provocando una arquitectura más dinámica.

El color, más allá del elemento aplicado en los muros, es un componente visible en todo el envolvente del espacio por medio de recubrimientos, equipo, mobiliario y accesorios, y debe ser analizado a mayor conciencia y profundidad a diferencia de cualquier otro elemento integrado en el diseño de interiores. El color tiene la capacidad de modificar el ambiente, de crear ilusiones ópticas y se debe seleccionar de manera que esté relacionado con todos los elementos que integran la composición (espacio) y resaltar las cualidades de cada una. Podríamos decir

³³ “El trabajo creativo exige una doble perspectiva: uno necesita centrarse simultáneamente en el mundo y en sí mismo, en el espacio exterior y en espacio mental propio. Toda obra de arte articula el límite entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en aquella del espectador oyente/habitante. En este sentido, el arte de la arquitectura no solo proporciona un refugio para el cuerpo, sino que también define el contorno de nuestra conciencia y constituye una auténtica externalización de nuestra mente.” (Pallasmaa, 2014b, p.17).

que el color es el primer elemento que aprecia una persona al entrar a un espacio interior, le da la bienvenida al usuario y aunque no logre definir desde una perspectiva técnica la composición cromática empleada, si puede mencionar las sensaciones que le transmite.



Fig.14 “Espacios virtuales”
Por: Georges Rousse, 2013.

Como se ha mencionado, el color puede dar como resultado espacios generados, tal como lo hace Georges Rousse (Fig. 14) en sus intervenciones al “jugar” en combinación con la anamorfosis y el color para generar espacios “virtuales” o mejor dicho, intangibles. Dentro de esta cualidad cromática, la de generar espacios o por lo contrario, marcar limites, el color visualmente también puede provocar un efecto de mayor o menor amplitud, aumento o reducción de

altura e incluso realizar separaciones visuales (también conocido como espacios virtuales o articulados) en un espacio arquitectónico. “La separación de los espacios no siempre se forma con paredes de ladrillo y divisiones permanentes (...).” (Bo, 2014, p. 64). Aunque es cierto que el color no puede cambiar las dimensiones físicas del espacios, se debe reconocer que sí puede modificar las condiciones proyectuales y ambientales de éste.

(...) el color ha dejado de ser un elemento decorativo, y se ha convertido en una manera de enfatizar la dimensión y de definir el volumen de los espacios. El color subraya el carácter artístico de los proyectos: disuelve los límites entre espacio físico y espacio imaginado. Enfatiza la teatralidad de los edificios. Resalta el edificio en el contexto, lo convierte en un objeto inesperado y muchas veces surrealista. (Álvarez y Bahamón, 2010, p.9).

CAPÍTULO II.

EL COLOR Y SU RELACIÓN CON EL HABITAR INTERIOR.

El espacio que habitamos es sin duda parte de nuestra vida cotidiana y los elementos que lo integran —tanto los elaborados por el hombre como los de carácter natural y que son parte del contexto— influyen en nuestro comportamiento. La disposición del mobiliario, la paleta cromática, la proyección de luces y sombras, entre otros elementos constructivos y decorativos, repercuten en la forma en que cada beneficiario percibe el lugar y cómo se desarrolla en él —psicología ambiental³⁴— “La arquitectura comunica ideas concretas de la relación del ser humano con el mundo. El efecto que se busca que tenga un edificio en el entorno se estructura a través de los sentidos y del cuerpo.” (Álvarez y Bahamón, 2010, p.7).

La arquitectura interior —o el diseño de interiores— como parte de un proceso holístico, pretende cubrir las necesidades humanas con el fin de generar espacios habitables, para beneficiar al usuario, estimulándolo a realizar cada una de sus actividades en su día a día, además de tomar en cuenta cómo el usufructuario pueda convivir con el resto de los ocupantes —ambiente social³⁵—, propiciando una atmósfera agradable a través del respeto por el espacio personal³⁶.

Se trata de experiencias de espacios arquitectónicos, o de simples construcciones, así como de objetos que se traducen en emociones diversas de las cuales rara vez somos conscientes, más allá de si nos hacen sentir cómodos o incómodos o que nos agraden o nos desagraden. Son resultado de nuestro proceso de percepción e

³⁴ “La psicología ambiental es un área de la psicología que se centra en la interrelación entre el ambiente físico y la conducta y la experiencia humana. La importancia que concede a los procesos de adaptación es una característica fundamental del planteamiento de la psicología ambiental. La adaptación, es el sentido más amplio, abarca todos los procesos que operan cuando los seres vivos interactúan con su ambiente.” (Holahan, 2014, p. 40).

³⁵ “El estudio de la función social del espacio físico puede contribuir a diseñar ambientes que favorezcan, en vez de impedir, los patrones de interacción social entre las personas (Evans, 1979b). De hecho, Maxime Wolfe y Harold Proshansky (1974) afirman que ningún grupo pequeño puede funcionar en forma efectiva si el ambiente físico no concuerda con los patrones normales de interacción social del grupo.” (Holahan, 2014, p. 341).

³⁶ “El espacio personal es la zona alrededor del individuo que otras personas no pueden traspasar ni ligeramente. Comprende un rango adecuado de interacciones sociales que varía de acuerdo con los individuos, las circunstancias y la naturaleza de las relaciones interpersonales.” (Holahan, 2014, p. 347).

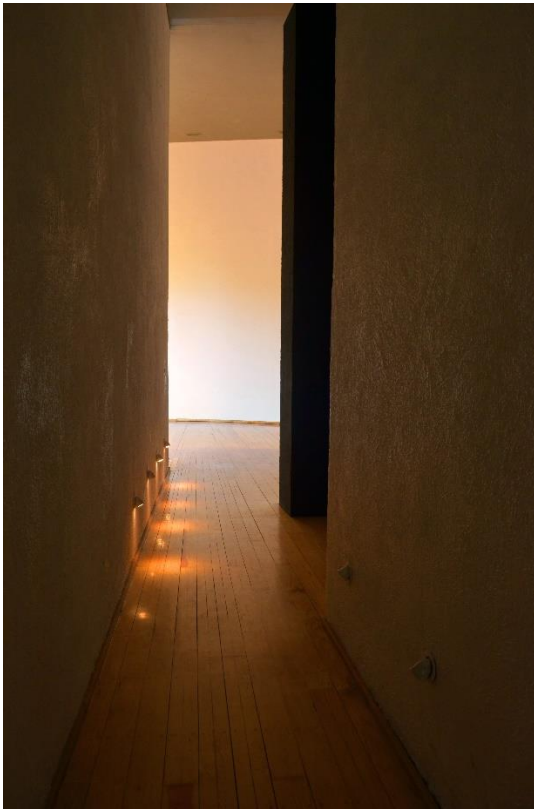
informan nuestra acción. Son la esencia de la experiencia de nuestro hábitat. (Aldrete, 2007, p.97).

Si le preguntáramos a una persona sobre cómo se siente en el espacio que habita podría resultarle complicado dar una respuesta inmediata, ya que para ella sería más fácil responder a cuestionamientos de carácter estéticos, es decir podría identificar prontamente aquellos elementos que visualmente le son o no agradables a diferencia de aquellos que le resultan funcionales o imprácticos; y aún más complicado resultaría identificar el sentimiento que le genera estar en ese espacio. Esto se debe a que las personas tendemos a destacar las cualidades ornamentales de los lugares, pero nos cuesta trabajo describir nuestro enfoque adaptativo dentro de éste y la manera en que deseamos desenvolvernos en él; razón por la cual le resulta complicado al interiorista identificar el posible comportamiento del ocupando dentro de un interior arquitectónico como parte de la relación entre la arquitectura y la conducta humana. “Muchas de las actividades cotidianas (esparcimiento, estudio, sueño) están influidas por la arquitectura y el diseño interior del hogar.” (Holahan, 2014, p.43).

El comportamiento que presente una persona dentro de un espacio, tendrá que ver en gran medida en cómo éste se relaciona con la arquitectura, ya que las características que presente el interior arquitectónico invitan a que el ocupante se desenvuelva de cierta forma en él. Como se ha mencionado anteriormente, la iluminación, los colores, los objetos, circulaciones, escalas, entre otros componentes del interior, van a marcar la pauta en el quehacer del individuo e, incluso, en su sentir. Un ejemplo muy claro de ello es el Museo Experimental El ECO³⁷ (Figs. 15a y b), obra que por medio de su arquitectura lleva al visitante a recorrer el lugar hasta terminar contemplando el patio (Fig. 16), no como una parte

³⁷ “(...) Mathias Goeritz concibió el Museo Experimental El Eco (1953) en la calle James Suvilla de la ciudad de México (...). Fue diseñado como una estructura poética cuya disposición de corredores, techos, muros, recintos y vanos llevaba a sus visitantes a reflejar su experiencia del espacio en un acto emocional. Este concepto desafiaba los intereses dominantes del funcionalismo en la arquitectura de ese momento.” (Del Castillo y Miranda, 2015, p.64).

ajena al interior pues, por medio de los ventanales, permite mantener una comunión entre exterior e interior. Se puede decir que la arquitectura del lugar se vuelve en sí misma la obra del museo, con ese juego de sombras, penumbras y propuesta cromática, provoca en el espectador un estado de relajación, una conducta apacible que permite al receptor mantener una conexión íntima con el lugar. Debemos recordar que las personas generan vínculos con los espacios creando un apego con el lugar y, en consecuencia, un sentimiento de apropiación.



Figs.15a y 15b “Interior del Museo Experimental El ECO”
Por: Fausto Aguirre, 2015.



Fig.16 "Patio del Museo Experimental El ECO"
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Algunos investigadores como es el caso de Hans-Georg Gadamer (2013) hablan del lenguaje de la obra artística —incluyendo la arquitectura— que sin ser propiamente un escrito transmite un mensaje que es captado por el espectador, "(...) entender lo que a uno le dice la obra artística es, ciertamente, un encontrarse consigo mismo. (pp.155-156)"; razón por la cual un espacio arquitectónico tiene la capacidad de influir en la actuación del usuario, generando un "canal de comunicación³⁸" entre emisor —arquitectura— y receptor —usuario—.

Pues lo que denominamos el lenguaje de la obra artística, en virtud del cual se conserva y transmite, es el lenguaje que la obra artística misma efectúa, sea de naturaleza lingüística o no. La obra artística nos dice algo, y no lo hace únicamente como un documento histórico que le dice algo al historiador, sino que la obra artística dice a cada uno, como si se lo dijera específicamente a él, como si fuera algo presente y simultáneo con él. Y así surge la tarea de entender el sentido de lo que la obra de arte dice y de hacerla comprensible —para sí mismo y para los demás—. Por tanto, aun la obra de arte no

³⁸ "El conocimiento esencial existencialmente no es un conocimiento moldeado básicamente en palabras, conceptos y teorías. En la interacción humana se estima que el 80% de la comunicación tiene lugar fuera del canal verbal y conceptual." (Pallasmaa, 2014b, p.10).

lingüística cae dentro del ámbito de la hermenéutica. Ha de integrarse en la autocomprensión de cada uno. (Gadamer, 2013, p.154).

Aunque bien es cierto que el interior arquitectónico puede condicionar y afectar el comportamiento del usuario, es necesario recordar que el ocupante también tiene la capacidad de modificar la arquitectura y generar otros ambientes —habitabilidad—. Esta cualidad, la de crear espacios dentro de un espacio o adaptarlos a nuestra forma de vivir, habla sobre la personalidad y el comportamiento del usuario. En este sentido, podemos decir que tanto el sujeto tiene la capacidad de modificar su contexto, como el contexto tiene la capacidad de modificar al individuo. “Toda nuestra constitución corporal y nuestros sentidos “piensan” en el sentido fundamental de identificar y procesar información acerca de nuestra situación en el mundo y mediar las razonables respuestas de comportamiento.” (Pallasmaa, 2014b, p.130).

La arquitectura, como lo dice Oscar Hagerman (2014), debería dignificar a las personas y rescatar sus valores culturales, realizando propuestas de diseño que se integren a su sitio original; principalmente escuchar las necesidades del usuario y no solamente hacer arquitectura, sino, hacer diseños para la comunidad³⁹; “(...) la riqueza más grande está en crear un universo que le pertenezca a la gente y lograr que esa gente lo sienta propio. “Si no puedes relacionarte con tu casa, entonces ese no es tu hogar.” (p.22). Por tal motivo es necesario proporcionar al usufructuario un espacio que realmente cubra cada de una de sus necesidades, impactando de manera positiva en su qué hacer a través de atmósferas que le estimule al desarrollo de sus actividades, generándole satisfacción por medio de diversos estímulos ambientales «como el color» que le permitan mantener un equilibrio con el espacio

³⁹ “En la actualidad, la arquitectura se debate entre lo utilitario y la estetización extrema a través de la pura representación; una dinámica que ha extraviado su componente emotivo dentro de la lógica del consumo. (...) En su lugar se propone un abandono del análisis aislado del objeto arquitectónico para promover un estudio completo de los ambientes emotivos de nuestras ciudades. Éste implica un trabajo desde distintas disciplinas además del urbanismo, el paisaje, la arquitectura o los estudios culturales, como la antropología, la psicología, la filosofía, la economía e incluso las ciencias de la salud.” (López, C. 2015, p.2).

y esto se vea reflejado en su conducta —actitudes y emociones—. “La forma en que se percibe el ambiente determina las actitudes y la conducta ambiental.” (Holahan, 2014, p.43).

2.1 El sentido de habitar.

A la par que el hombre, han evolucionado sus necesidades, entre éstas, su manera de vivir. Hoy en día, la mayoría de las personas no buscan solo un lugar donde residir —ya sea una ciudad, una colonia o una casa⁴⁰— o bien, un simple lugar para resguardarse como lo hacían los primeros pobladores. El hombre actual necesita de un lugar que sienta parte de él y cubra factores sociales, psicológicos, afectivos y emocionales; es decir, no basta con un espacio arquitectónicamente agradable y funcional.

Manuel Sánchez (2009) menciona que, “habitabilidad y arquitectura son dos vocablos íntimamente relacionados pero diferentes. Si bien no puede haber arquitectura si no procura la habitabilidad, sí puede haber habitabilidad sin arquitectura” (parr. 1-3). Por otra parte, en relación a lo mencionado anteriormente Marta Morelli (2009) en *El “Arte de Habitar”* realiza una diferenciación entre lugar y espacio, señalando que “El lugar es un espacio ocupado, es lugar en cuanto ‘es ocupado’, en cambio el espacio ‘es’ (‘existe’) al margen de su ocupación. El vacío es un lugar que está a la expectativa de ser ocupado.” (p. 282). En este sentido, la Real Academia Española (RAE), describe a la habitabilidad como la “cualidad de habitable” y por otra parte, define al habitar como “el acto de vivir y morar”.

En otras palabras, lo “habitable” es el concepto rector de todo proceso de diseño arquitectónico. El habitar es una característica fundamental del ser humano. El hombre, al ser el habitador de los espacios creados

⁴⁰ “Se pueden distinguir tres escalas en la habitabilidad de un lugar. El nivel familiar, al interior del hogar, determinado por las condiciones de la vivienda. Un segundo nivel en el del contexto inmediato; el de los vecinos, el de la cuadra, el de la colonia. El tercer nivel es el del pueblo, ciudad o área metropolitana.” (Sánchez, 2009, parr. 75-78).

por la arquitectura se convierte en el centro, el por qué y para qué del hacer arquitectónico. (Arzoz, 2014, parr. 10-15).

Es por eso que Morelli (2009) dice que “Los arquitectos no podemos crear lugares —ya que éstos lo son sólo cuando son ocupados— pero sí podemos crear vacíos.” (p.282). El habitar va más allá de cuestiones volumétricas o espaciales, está ligado al sentir del usuario y sus experiencias con el entorno, se puede decir que el habitar está íntimamente relacionado al “yo”⁴¹. Habitar significa sentirse protegido, seguro, sentir que perteneces a un sitio, tener un vínculo afectivo y emocional con el entorno, proyectarse en un espacio y sentir que tienes un lugar en el mundo.

Un lugar puede ser habitable, vivible, si tiene características afectivas que no necesariamente son físico espaciales. Pocas cosas pueden ser para muchos de nosotros más vivibles que la casa donde nacimos, donde vivieron nuestros padres, donde sucedieron eventos significativos. Estas particularidades pueden ser independientes de las características formales del lugar. Cuando en un lugar se suman ambos aspectos se logra una plenitud en la experiencia de estar en un sitio. (Sánchez, 2009, parr. 5-11).

Es común que las personas pasen gran parte del tiempo en un espacio interior y en él realicen sus principales actividades como son trabajar, comer, asearse, dormir, descansar e incluso desarrollen su vida social y familiar, particularmente en uno de carácter doméstico al cual comúnmente llamamos casa⁴². Es necesario que quien habita un lugar se sienta parte de éste o mejor dicho, vuelva al lugar parte de él; “Además de nuestras necesidades físicas y corporales, también deben organizarse y habitarse nuestras mentes, recuerdos, sueños y

⁴¹ “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están “alojados”. Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismos.” (Bachelard, 2013, p.29).

⁴² “La casa es una colección y una concreción de las imágenes personales de protección e intimidad que le permite a uno reconocer y recordar su propia intimidad.” (Pallasmaa, 2016, p.21).

deseos. Habitar forma parte de la propia esencia de nuestro ser y de nuestra identidad.” (Pallasmaa, 2016, p.8), por lo cual resulta necesario crear una conexión entre contexto, espacio físico —arquitectura—, confort —diseño interior— temporalidad y necesidades propias del habitante⁴³. “Las obras arquitectónicas se convierten en arquitectura en tanto son habitadas. La arquitectura, al tener la capacidad de crear espacios donde el ser humano puede expresarse y vivir libremente, es el único arte o técnica capaz de proyectar habitabilidad.” (Arzoz, 2014, parr. 58-60).

Aunque se ha mencionado que gran parte de nuestro tiempo lo pasamos en un espacio interior, la habitabilidad o el habitar, no es algo que ocurra exclusivamente dentro de cuatro paredes. El habitar es también al exterior, y es cómo las personas se integran a la ciudad y la intimidad que logran desarrollar con ésta; por ejemplo, “(...) en la ciudad existen una serie de elementos que corresponden a la decoración de lo urbano —los postes, los autos, los posters, anuncios, los vendedores ambulantes, el caminar de la gente—, lo cual actúa como la cara cambiante de la ciudad.” (Morello, 2009, p.277). En este sentido, Sánchez (2009) afirma que “se habita en la ciudad en la medida que esta ofrece condiciones para satisfacer necesidades generales de subsistencia.” (parr. 79-80). Razón por lo cual es necesario ejercer una reflexión sobre el habitar contemporáneo y así, al momento de realizar una propuesta espacial —arquitectura interior o urbana—, se incluya a la sociedad.

(...) valorando dónde vivimos, cómo lo hacemos, cuáles son nuestros problemas urbanos cotidianos, para luego entonces proponer e imaginar cómo nos gustaría vivir, cuales son las calidades del espacio que corresponden a nuestras propias necesidades, posibilidades económicas, disponibilidades tecnológicas y, en particular, a nuestras formas de vida y valores culturales. (López, 2009, p.38).

⁴³ “La arquitectura participa como condición necesaria para la habitabilidad sin embargo no como suficiente. Para vivir en un lugar con calidad de vida, para apropiarse de un lugar, para identificarse y pertenecer a él, se requiere además de las condiciones físico espaciales otro conjunto de condiciones entre los que destacan aspectos simbólicos, sociales y económicos.” (Sánchez, 2009, parr. 21-26).

Así se logran realizar espacios idóneos para el buen desenvolvimiento de las personas, consiguiendo que se sientan integrados al espacio y lo adopten como propio. “A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su “huella”, es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente.”(Vidal y Urrútia, 2005, p.283). Por consecuencia, los interioristas, arquitectos, ingenieros y urbanistas, deberían conocer a fondo las necesidades del ocupante, así como las problemáticas sociales y, de ser posible, problemáticas personales del usuario, para después llegar a propuestas asertivas con resultados funcionales.

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. Es fundamentalmente un intercambio y una extensión; por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico. (Pallasmaa, 2016, pp. 7-8).

Este intercambio del que habla Pallasmaa se da como parte de los orígenes ontológicos de la arquitectura⁴⁴ y va más allá de ver al entorno en el que habitamos como un simple alojamiento —dimensiones materiales— y comprender que la experiencia de habitar se da a través de la apropiación del lugar, generando significados y vínculos con el entorno.

2.1.1. La filosofía del espacio y la arquitectura emocional.

El espacio no solamente está integrado por aquellos elementos que conforman el interior arquitectónico, ni se compone exclusivamente por objetos de carácter constructivo o por simples enseres estéticos, el espacio en si es el resultado de la

⁴⁴ “El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancialmente en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio.” (Pallasmaa, 2016, p. 8).

interpretación y el uso que le da cada ser humano. Esta interpretación estará en relación directa con las vivencias del usuario; es el cúmulo de anécdotas, sentimientos y recuerdos⁴⁵, se puede decir que la construcción del espacio es una mezcla entre el día a día de una persona y aquello que ha vivido dentro y fuera de su ambiente —valor ontológico—. Gaston Bachelard (2013) dice que “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están “alojados”. Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismos.” (p.29).

Por otro lado, Gustavo López Padilla (2009) partiendo de las *Reglas para la dirección del espíritu* de Descartes (1628), habla sobre el cúmulo de conocimiento al que se presenta el ser humano y su capacidad para examinar las posibles verdades asequibles a la razón humana, mostrando la sensibilidad, capacidad y voluntad de cada persona para generar su propia interpretación. “En el seno del diálogo se da la reflexión individual, que hace posible el diálogo mismo, visto como un compartir lo que cada quien reflexiona desde sí mismo y en contacto con los demás.” (Beuchot, 2014, pp. 43-44).

Es un hecho que como individuo y como seres sociales vivimos en todos los aspectos, a cada momento, cotidianamente, dentro de un mundo ordenado por valores y que su carácter, comprensión y puesta en práctica, depende en buena medida, nuestra calidad y sentido de la vida. (López, 2009, p.27).

Padilla afirma que la filosofía no solamente se ocupa de abstracciones conceptuales, por ejemplo la arquitectura, al ser vista como expresión construida de los valores de la vida no podría proponer tan solo ordenamientos espaciales con el fin de que podamos vivir y desarrollar nuestras actividades; la arquitectura debe plantearse el significado de la vida y los valores que ésta representa para los seres

⁴⁵ “(...) todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es sólo ahora cuando se reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa.” (Bachelard, 2013, p. 35).

humanos, así como el tiempo, la trascendencia y las relaciones interpersonales. De esta forma las personas no estaremos frente a obras arquitectónicas que solamente nos muestren de manera abstracta ejes consecutivos y secuencias espaciales.

Our love of home is in turn an acknowledgement of the degree to which our identity is not self-determined. We need a home in the psychological sense as much as we need one in the physical: to compensate for a vulnerability. We need a refuge to shore up our states of mind, because so much of the world is opposed to our allegiances. We need our rooms to align us to desirable versions of ourselves and to keep alive the important, evanescent sides of us. (de Botton, 2006, p.107)⁴⁶.

Debemos recordar que toda obra hecha para el ser humano debe contemplar el efecto visual y emocional que le generará, así como la interpretación que de el espacio; en este sentido señalamos que “La percepción es el encuentro de nuestro cuerpo con el mundo. El cuerpo, que aún no sabemos bien de qué manera funciona como un todo en la mente, parece ser un tejido de emociones.” (Aldrete, 2007, p.99). Juhani Pallasmaa (2014b), hace referencia a la obra *Philosophy in the Flesh*, de George Lakoff y Mark Johnson, en la que se apunta hacia una exigencia compresiva de los actos y lecciones cotidianas, señalando que debemos ser capaces de otorgarle sentido a nuestra vida en las diferentes situaciones a las que nos enfrentemos como personas, sosteniendo que:

“Vivir una vida humana constituye un esfuerzo filosófico. Cualquier idea que tengamos, cualquier decisión que tomemos y cualquier acto que llevemos a cabo se basa en supuestos filosóficos tan numerosos que posiblemente no seamos capaces de enumerarlos (...). A pesar de que solo ocasionalmente somos conscientes de ello, todos nosotros somos metafísicos; somos metafísicos no en el sentido de un

⁴⁶ Nuestro amor por el hogar es, a la vez, un reconocimiento al grado en que nuestra identidad no es autodeterminada. Necesitamos un hogar en el sentido psicológico tanto como lo necesitamos en el físico: para compensar una vulnerabilidad. Necesitamos un refugio para apuntalar nuestros estados mentales porque demasiadas cosas en el mundo se oponen a nuestras alianzas. Necesitamos nuestras habitaciones para alinearnos con versiones deseables de nosotros mismos y para mantener vivas nuestras caras más importantes y evanescentes. (Traducción propia.).

mundo ideal, sino como parte de nuestra capacidad cotidiana de dotar de sentido a nuestra experiencia. Es a través de nuestros sistemas conceptuales como somos capaces de dar sentido a la vida cotidiana y nuestra metafísica cotidiana está incorporada en dichos sistemas conceptuales”. (p.10).

Esa cotidianidad se hace presente en nuestro existir y en la manera en que habitamos los espacios, los cuales no tienen que ser propiamente de carácter arquitectónico, pues nosotros mismos —según la filosofía de Bachelard— somos nuestro propio espacio, por tal razón “(...) las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas” (Bachelard, 2013, p. 30). Así mismo, Bachelard (2013) menciona que “debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (p.36), esto se debe a la incorporación y a la continuidad del pasado, el presente y el futuro, tiempos que le permiten al hombre construir su propio espacio.

El ser humano como ente que forma parte de otro espacio, en este caso uno de carácter constructivo, trata de plasmar en él todos esos anhelos y recuerdos que habitan en su mente, como es el caso de la arquitectura de Luis Barragán donde se aprecia claramente su añoranza por lo vernáculo y el color, como elementos representativos de la cultura mexicana. Estudiosos de la arquitectura mexicana, como Gustavo López Padilla (2009), hacen referencia a que dentro de la arquitectura de Luis Barragán no solamente podemos reconocer una propuesta de carácter espacial o plástica, sino que va más allá pues su obra contiene una manera de entender la vida.

En la esencia de los espacios mínimos, austeros, cerrados sobre sí mismos, en la presencia del color, los muebles, la madera, los pisos y jardines, subyace la filosofía barraganiana. Al final de cuentas, lo más importante de su propuesta arquitectónica, está en aquello que no podemos ver ni tocar. (p. 28).

Esta filosofía barraganiana, al igual que la de Descartes, nos invita a reflexionar sobre esas necesidades de carácter profundo del ser humano —necesidades espirituales y emocionales— cuestionándonos qué es lo que necesita el ser humano, para evitar que solamente se generen espacios arquitectónicos en donde las personas encuentren sólo un carácter funcional y, por el contrario, se generen espacios habitacionales en los cuales se consideren las emociones y sensaciones del habitante.

La arquitectura se transforma así en una poética, en la poética del espacio, que se alimenta por principio de cuentas de los valores y significados que tienen que ver con el hombre y la relación de éste último con el cosmos. Poética del espacio que se expresa con metáforas de luz, escala, color, ritmo, texturas y proporción. (López, 2009, p.32).

Como se ha venido mencionando a lo largo de esta investigación, el principal objetivo de la arquitectura es realizar espacios que sean habitados por el hombre, por tal razón, el responsable de generarlos debe considerar las emociones que se desean transmitir al usuario —arquitectura emocional⁴⁷—; incluso Luis Barragán decía que “toda arquitectura que no provea serenidad es un error.” (Aldrete, 2007, p.108).

La arquitectura emocional nace en México con el arquitecto Mathias Goeritz en 1953 —de quien ya hemos hablado — a partir de su “Manifiesto de la arquitectura emocional” (ver anexo 1) para presentar EL ECO. Al arquitecto no le bastaba solamente desarrollar un espacio funcional, es por eso que por medio de diferentes escalas y perspectivas se enfocó en transmitir una emoción al espectador.

⁴⁷ “El papel de las emociones en la arquitectura ha sido ampliamente estudiado. Recordemos la conceptualización de lo sublime en el arte en el siglo XVIII la primacía de las sensaciones que el diseño de los interiores del siglo XIX pretendía lograr, o el manifiesto de la arquitectura emocional de Mathias Goeritz de los años cincuenta del siglo XX que promovía la creación de una arquitectura (y un arte) cuya función principal fuera la emoción. Según estas ideas, se podía diseñar sobre una base emocional, sobre la esencia poética de la arquitectura, al partir de la certeza de que ninguna otra disciplina artística era capaz de provocar tanta emoción.” (López, C. 2015, p.2).

Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como arte. Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente, sino casi automáticamente- a la integración plástica al hombre moderno una máxima emoción. Mathias Goeritz. (Del Castillo y Miranda, 2015, p.64).

En este sentido podemos considerar a la obra arquitectónica como una pieza de arte; por lo cual para Pallasmaa (2014b) “También la arquitectura es una expresión artística en la medida en que trasciende su esfera puramente utilitaria, técnica y racional y se convierte en una expresión metafórica del mundo y de la condición humana.”(p.128). Bajo esta tendencia, debemos recordar que siempre que trabajamos con personas, trabajamos con emociones, es por eso que la arquitectura debe tener la cualidad de ser enriquecedora. La arquitectura debe provocarle algo a quien la habita.

Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y ayudar a difundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de los edificios es el alojamiento y la integración; ellos proyectan nuestras medidas humanas y el sentido de orden de un espacio natural inmensurable y sin propósito. La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo. (Pallasmaa, 2014a, p.13).

El interior arquitectónico va más allá de proponer espacios lógicos y funcionales, su trascendencia radica en ser sensible a esas emociones que puede transmitir al usuario, generando a priori una reacción —positiva o negativa—; no obstante debemos mencionar que aunque los espacios estén diseñados para generar un sentimiento o provocar cierto comportamiento, las personas tienen su

propia carga emocional⁴⁸, incluso se podría hablar de una memoria habitativa; “Los recuerdos integran nuestro mundo emocional, cuya construcción se inicia en la infancia.” (Aldrete, 2007, p.107). Las experiencias y las expresiones de las personas siempre se hacen presente, algunas veces manifestadas de forma física⁴⁹ y otras solamente por medio de las emociones; “El usuario en general vive cotidianamente la arquitectura como un cúmulo de sensaciones de las que no siempre es consciente.” (Aldrete, 2007, p.114).

La experimentación del usuario frente a la arquitectura interior se verá afectada por las emociones intrínsecas generadas por aquellos elementos de carácter sensorial como son la luz, la textura, el color y los sonidos; estos recursos además de generar un estímulo al usuario permiten distinguir de forma particular a la arquitectura, convirtiéndola en un lugar único tal como lo dice Ana María Álvarez (2010).

La experimentación con la luz, el color y el sonido ha permitido el surgimiento de arquitecturas que controlan las sensaciones y las percepciones de quienes las aprecian. Edificios que son un instrumento de comunicación totalmente ligados a los sentidos; aunque el color y la luz se perciben con los ojos y el sonido con los oídos, los cinco sentidos reaccionan a ello. (Álvarez y Bahamón, 2010, p.6).

La arquitectura emocional —también nombrada como arquitectura escultórica⁵⁰— emplea elementos de carácter sensorial que son capaces de

⁴⁸ Según Luis Barragán “(...) nuestra percepción no es neutral, como tampoco lo es nuestra acción, incluyendo la creación arquitectónica. Se trata de expresiones de nuestro mundo interior, es decir, son mayormente autobiográficas. Están informadas por la memoria, tanto por la personal (recuerdos de infancia y de juventud) como por la que compartimos, aquella que denominamos cultura.” (Aldrete, 2007, p.98).

⁴⁹ “(...) un aspecto muy importante de la percepción es la experiencia motora (un intercambio físico activo en el ambiente). La interacción con el ambiente proporciona al individuo una gran variedad de señales sensoriales o retroalimentación (por ejemplo, visuales, auditivas y táctiles) acerca de la naturaleza del ambiente.” (Holahan, 2014, p.47).

⁵⁰ “Mientras el arte pop estadounidense de principios de la década de 1960 tenía como marco de referencia el mundo de los medios de comunicación que le rodeaba, el arte minimalista de mediados y finales de la década de 1960 parecía aludir al interior del cubo de la galería de arte como el destino final de referencia de la obra. Dicha referencia sólo era compositiva; en lugar de una lectura

modificar la perspectiva del espacio, así como generar un sinfín de emociones y sensaciones en el espectador. Este tipo de arquitectura se caracteriza por su capacidad de aportar elementos de carácter natural y hasta se podría decir que aporta al espacio interior elementos primigenios, por ejemplo la generación de sombras y penumbras proyectadas por el recorrido solar durante el día. En México se reconoce a Mathias Goeritz y a Luis Barragán como los máximos exponentes de esta corriente, sin dejar de lado a arquitectos como a Antonio Attolini Lack y Ricardo Legorreta quien hace referencia en varias de sus obras al estilo arquitectónico de Barragán. Por otra parte debemos nombrar a Juan O'Gorman quien en un principio se dedicó a crear arquitectura funcionalista pero con el paso del tiempo se inclinó por una orgánica y de carácter emocional.

La arquitectura de Barragán, como la de otros arquitectos destacados, celebra nuestra presencia en el mundo a través de nuestro cuerpo, instrumento que por excelencia utilizamos para percibir el ámbito que habitamos, sea éste natural o construido. No sólo utiliza elementos artificiales, como el vidrio y el acero, sino que además se sirve de la naturaleza en general, en particular del agua y de la luz, para dotar así a sus espacios de estados de ánimo particulares, ya que reconoce que nuestra percepción se da en el concierto de los sentidos, en el tiempo y en el espacio. (Aldrete, 2007, p.97).

Se podría afirmar que tanto Barragán como Goeritz incluían dentro de sus obras elementos muy similares e incluso que tenían una aportación lingüística⁵¹ y cultural, arquitectónicamente hablando, muy similar respecto a los efectos y sentimientos que deseaban transmitir, y que iban vas allá de la fachada exterior

compositiva interna, la estructura formal del arte se presentaría en relación con la estructura arquitectónica interior de la galería de arte. Que la obra se equiparara al contenedor arquitectónico provocaba que ésta se tomara en su sentido literal. Tanto el contenedor arquitectónico como la obra contenida pretendían ser vistos como algo no ilusionista, neutro y objetivamente fáctico; es decir, simplemente como material. Literalmente, la galería de arte funcionaba como parte del arte." (Graham, 2009, p.6).

⁵¹ "Lo que constituye precisamente el lenguaje del arte es que habla íntimamente a la autocompresión de cada uno. Más aún, precisamente su presencia actual hace que la obra se convierta en lenguaje." (Gadamer, 2013, p.156).

enfocándose también en el espacio interno, generando composiciones habitables. La visión espacial de estos dos arquitectos incluía el uso del color para exaltar los muros de sus obras, crear diferentes sensaciones de profundidad y densidad, que dieran al muro el protagonismo necesario como para considerarlo una obra escultórica que invitara a su contemplación y así generar una arquitectura donde el fin principal fuera ocasionar emociones.

(...) la arquitectura moderna le permite a Barragán introducir “un carácter psicológico” diverso en sus espacios (alegres, meditativos, ceremoniales, íntimos, etcétera) y con este carácter entran a ellos muchas de las referencias al comportamiento y usos tradicionales en el espacio urbano y arquitectónico vernáculo; echa mano también, en este largo replantear en su obra los modos de la arquitectura moderna, de una suerte de condensación o decantación de los elementos lingüísticos esenciales del movimiento moderno para, ya en estado puro (digámoslo así), poderlos articular con los resultados de un proceso similar al que poco a poco va sometiendo a la arquitectura tradicional. (Ricalde, 2004, p.40).

Barragán buscaba dar un valor emocional a la arquitectura a través de la apropiación regional y resaltaba en su obra arquitectónica la belleza, para él un elemento esencial en la vida del ser humano, por medio de grandes y gruesos muros con los que creaba bloques visuales con emblemáticos acordes cromáticos; de igual forma su arquitectura provoca efectos sensoriales por medio de luces proyectadas —tema tratado a profundidad en el apartado 1.1— que sirven como generador de lugares, tal como lo hace James Turrell, y crea espacios de recogimiento espiritual. Luis Barragán también buscaba la conexión del interior con el exterior, en donde el agua y los jardines vincularan al hombre con la naturaleza. De ser cierta esa conexión, entonces, se sobrepasaba una relación espacial y contextual pues buscaba estimular al espectador con su obra y crear en él un efecto sentimental.

2.1.2. Fenomenología del espacio.

A lo largo de la historia el hombre y sus modos de vivir se han relacionado directamente al desarrollo arquitectónico y ha generado un análisis entre espacio y tiempo. La espacialidad y la temporalidad han ido modificando las necesidades primarias de quien habita un espacio, al pasar de la necesidad de protección y supervivencia a necesidades de carácter emocional e incluso sentimental. Como resultado se tiene una aproximación de carácter fenomenológico dentro del espacio, al tratar de comprender de forma objetiva aquellos aspectos que podrían ser tan personales y por consecuencia, volverse subjetivos⁵².

La herencia fenomenológica ha cobrado fuerza al demostrar que, al margen de las corrientes de moda y de los movimientos filosóficos estereotipados, la fenomenología es pues sinónimo de una cierta «intuición» que, lejos de representar una alternativa teórica más, se presenta como una actitud propia del pensamiento al enfrentarse al aparecer mismo de los fenómenos. Su modo de hacer frente a los problemas tradicionales de la realidad, del conocimiento y de la acción no conforma una opción más entre las diferentes y oportunas sistematizaciones, sino que determina y designa una condición de la conciencia en la cual toda actitud especulativa, independientemente de su objeto de análisis, ha de enfrentarse con el mundo en tanto forma del «fenómeno». De este modo, el conocido lema “a las cosas mismas” encubre el esfuerzo por traducir la actitud «natural» con la que nos arreglamos en el mundo a una actitud «teórica», es decir, radicalmente filosófica. (Álvarez, 2013, p.820).

Hoy en día el hombre busca que su espacio realmente sea eso, suyo, que dentro de la él estén representadas sus vivencias y experiencias con el mundo; por

⁵² “La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad. La racionalidad se mide, exactamente, con las experiencias en las que se revela. Hay racionalidad, eso es: las perspectivas se recortan, las percepciones se confirman, un sentido aparece. Pero no hay que ponerla a parte, transformada en Espíritu absoluto o en mundo en sentido realista. El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras (...)” (Merleau-Ponty, 1993, p. 19).

decirlo de otra forma, el hombre necesita que el espacio en donde se desenvuelve le provoque algo. “La arquitectura tiene el poder de inspirar y transformar nuestra existencia del día al día.” (Holl, 2011, p.8), la forma en que el hombre percibe el espacio arquitectónico estará influenciada por los objetos y los fenómenos.

(...) la historia de la fenomenología converge con la práctica arquitectónica en el devenir de los fenómenos, en su exhibición, y en los niveles de aparición que residen en la experiencia y en la realidad. No es preciso pues el análisis para que el dominio del espacio se convierta en arte. La filosofía fenomenológica aportará a la arquitectura tres referencias críticas:

1. La diferenciación de los niveles de experiencia en los que se constituye el espacio.
2. La naturaleza de la subjetividad y su corporeidad.
3. Las exclusiones de hipótesis de carácter metafísico, tanto immanentes como trascendentes. (Álvarez, 2014, p.19).

Al considerar estas tres referencias, resulta apropiado hacernos la pregunta que Steven Holl (2011) plantea en su investigación *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*: ¿somos capaces de entrever la palabra en la forma construida?, interrogante derivada al hablar sobre arquitectura y percepción. Holl asegura que si deseamos que la arquitectura trascienda, más que como lugar físico y refugio, como un espacio interior con intenciones, debería ocupar un espacio semejante al del lenguaje, considerando que la arquitectura tiene la cualidad de transmitir un mensaje.

Puesto que las palabras son abstractas, no se concretan en el espacio ni en la experiencia sensorial material y directa, este intento por entender el significado arquitectónico mediante el lenguaje escrito corre el riesgo de desaparecer. Se podría apuntar a un estudio interior imposible, inaccesible a través del lenguaje; no obstante, las palabras no pueden sustituir la auténtica experiencia física y sensorial. El intento de transmitir una conciencia fortalecida es, en palabras de

Rainer Maria Rilke, “una cuestión de pasar a ser tan plenamente conscientes de nuestra existencia como sea posible”. (Holl, 2011, p.7).

Si tratamos de entender la arquitectura desde la perspectiva de la fenomenología, resulta indispensable considerar cómo las personas perciben los componentes que integran al espacio interior, así como sus experiencias y emociones al momento de habitarlos, conocer qué es lo que este lugar le transmite al estar ahí.

Percibimos el espacio con todo nuestro “yo”, en tanto punto nulo o célula de espacialización, incluyendo nuestra conciencia, nuestro cuerpo, descubriendo el espacio inmaterial de la apariencia y de la visión interna, de los fenómenos y de las creaciones ideales. El espacio material no es sólo un espectáculo que afecta a nuestra sensibilidad, sino una realidad que se alcanza con la mano, que está a la mano (*zuhandenheit*), tal como indicaba Heidegger, en el acto mismo de percibir, de realizar un movimiento o un trabajo. Todos los momentos de la cultura humana se contextualizan en la organización y configuración de este espacio, y todo el sistema sensorial entra en juego para una mayor relación y una más profunda penetración en la realidad. Esta nueva espacialidad así adquirida está estrechamente ligada a la experiencia que la subjetividad misma adquiere en la operación con las relaciones formales del espacio circundante y, por lo tanto, es inseparable de la temporalidad de esta experiencia. El mundo circundante se transforma según una rítmica espacio-temporal, apuntada ya por Klee y Kandinsky como traspaso o recuperación recíproca de fuerzas activas y pasivas, o como «líneas de tensión», es decir, índices de la constitución del lugar en un espacio propio en el que la subjetividad contribuye como punto de referencia constituyente. (Álvarez, 2013, p.822).

Esta subjetividad está inmersa en la manera en que las personas se apropian del espacio, pues el habitar va más allá de características espaciales, esas que se pueden considerar como objetivas. La fenomenología de la arquitectura o el espacio está ligada a cómo éste es interpretado a través de su apropiación y las reacciones

que genera en el usuario, el interior arquitectónico nos debe conducir a un estado emocional para que cumpla con el que debería ser su fin principal, ser habitado.

Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción (Pol, 1996, 2002a). Mientras que por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo –en el sentido de Turner (1990)–, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad (Valera, 1997; Valera y Pol, 1994). La acción-transformación es prioritaria en estadios vitales tempranos como la juventud, mientras que en la vejez prepondera la identificación simbólica. Otro tanto ocurre en función del tipo de espacio, ya que en el privado es más posible la transformación, mientras que en el público suele ser más habitual la identificación (Pol, 1996, 2002a). (Urrútia y Vidal, 2005, p.283).

2.2. Experiencias integrales entre el usuario y el espacio.

Como se ha venido mencionando, al momento de proyectar un espacio el objetivo principal es que éste cumpla con los requerimientos del usuario y se adapte al contexto. También se ha señalado que los elementos constructivos o espaciales deben invitar a que el ocupante desee permanecer ahí, que el lugar que se está habitando le proporcione, más que soluciones antropométricas y ergonómicas, estímulos estéticos.

El proyecto se realiza por y para el hombre, para construir espacios donde él pueda vivir. En este sentido, el “habitar” un lugar viene antes del lugar mismo; el instinto de protegerse llega antes de la forma o de la estructura que nos protegerá, y en aquel gesto está, en origen, la razón por la que el hombre construye lugares artificiales capaces de expresar sus sentimientos, de un modo mejor que la misma naturaleza que lo ha estimulado. (Giardiello, 2014, p. 68).

La funcionalidad del espacio radica en que éste incite sensorial, psicológica y emocionalmente al usufructuario como resultado de conjugar las necesidades y vivencias personales, las cualidades del espacio y el ambiente generado por el entorno. Esto se dará:

(...) valorando dónde vivimos, cómo lo hacemos, cuáles son nuestros problemas urbanos cotidianos, para luego entonces proponer e imaginar cómo nos gustaría vivir, cuales son las calidades del espacio que corresponden a nuestras propias necesidades, posibilidades económicas, disponibilidades tecnológicas y, en particular, a nuestras formas de vida y valores culturales. (López, 2009, p.38).

Paolo Giardiello (2014) en *Pensar, hacer, imaginar. Tres lecciones de interiorismo* dice que el hombre es la parte central en el proyecto, por lo tanto la arquitectura no puede prescindir de sus necesidades, entre ellas las de carácter físico y psicológico; asegura que este enfoque implica que la arquitectura no puede ser fin en sí misma, es decir, no se trata solamente de la propia definición constructiva y estética, sino que debe materializar las expectativas y las necesidades del hombre, logrando la construcción de lugares que realmente se puedan habitar y por ende sean significativos. Por otra parte, Giardiello dentro de su investigación señala que:

La arquitectura vista “desde el interior” implica una actitud cultural y metodológica atenta a todos los estímulos útiles a la definición de los lugares donde vivir, indicaciones deducidas de lo que ocurre en el exterior como por las modalidades de empleo y fruición del interior y requiere, por lo tanto, un control de las exigencias técnicas, constructivas, dimensionales y psicológicas de cada pequeña parte del espacio, de sus límites y aparatos. Desde este punto de vista, el proyecto de interiores es “la disciplina más cercana a la vida del hombre y sus necesidades, hecha de arte y técnica, de sueños y de necesidades materiales, que es viva y vital, en continua evolución”. (Michele Cretella). (2014, p.36).

Partiendo de esta perspectiva, podemos decir que el interior arquitectónico es el espacio que por excelencia contiene gran parte de las necesidades físicas y emocionales de un hombre y todo espacio que ocupe tendrá como agregado decorativo sus vivencias, que se verán plasmadas a través de objetos con un valor sentimental e incluso por medio de colores que le evoquen un momento o periodo de su vida. *“Our sensitivity to our surroundings may be traced back to a troubling feature of human psychology: to the way we harbour within us many different selves, not all of which feel equally like ‘us’ (...).”*⁵³ (de Botton, 2006, p.106).

Aunque es cierto que “Vivimos nuestras vidas en espacios construidos, rodeados de espacios físicos. Sin embargo, ¿somos capaces de experimentar plenamente los fenómenos de su interrelación, de obtener placer de nuestras percepciones?” (Holl, 2011, p.8). Como respuesta a esta pregunta debemos recordar que la mayoría de las personas apreciamos en un principio todo lo que nos rodea por medio de la vista —en el caso de las personas con una deficiencia visual este primer contacto sería por medio del tacto⁵⁴— para después procesar la información y darle un significado por medio de todos nuestros sentidos. Esta experiencia sensorial nos permite “intimar” con el espacio y de esta manera poder complacernos con los elementos que integran el interior arquitectónico.

Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad

⁵³ Nuestra sensibilidad a nuestro entorno se remonta a una característica preocupante de la psicología humana: la forma en la que nos refugiamos en nuestros adentros (...) (Traducción propia).

⁵⁴“La vista recibe la ayuda de tacto y el sentido muscular, pero el solo tacto no puede competir con la visión, sobre todo porque no es un sentido que capte a distancia. Como que depende del contacto inmediato, debe explorar las formas milímetro a milímetro y paso a paso; tiene que construir laboriosamente alguna noción de ese espacio total de tres dimensiones que el ojo comprende de una sola vez; y debe renunciar para siempre a esos múltiples cambios de tamaño y aspecto y a esas conexiones de sobreposiciones y perspectivas que tanto enriquecen el mundo de la visión y que sólo son accesibles porque las imágenes visuales captan objetos distantes por medio de la proyección óptica.” (Arnheim, 1985, p.31).

cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial. (Pallasmaa, 2014b, pp. 9-10).

2.3. El color y la cultura.

El efecto particular de cada color dependerá de la cultura donde se emplee y así como existen colores cálidos, fríos y neutros también existen culturas descritas con estos adjetivos.

De hecho la percepción es emocional y cultural. Aunque el espacio perceptivo cuente siempre con sus atributos distintivos, se trata de una noción definida en el dominio del relativismo óptico, sometida al encuadre opcional que permite la diversidad de puntos de vista disponibles para el espectador. (De Gracia, 2012, p.53).

Por ejemplo, nuestra cultura mexicana es considerada desde el interior y del exterior de sus fronteras como cálida y por ende una cultura colorida. Usualmente se nos relaciona con colores vibrantes como el rosa fucsia o magenta, también nombrado de una forma más popular en nuestra comunidad como “rosa mexicano”⁵⁵ (PANTONE e4007c). De igual forma el resto de los países podrían ser descritos por una familia cromática y ser “representados” por un color, incluso cada país puede ser identificado por distintos colores según la región o ciudad. Ana María Álvarez (2010) menciona que:

(...) el color es un recuerdo. El recuerdo de las ciudades visitadas se relaciona con un color específico: París es gris, Nueva York es azul, Tokio es roja, Lisboa es blanca.

⁵⁵ “El efecto de las variantes del magenta ha influido de diversas maneras en las emociones, a veces exaltadas o simplemente contemplativas de quienes las perciben. Las tonalidades del magenta son una constante que ha marcado la indumentaria de una buena parte de las comunidades indígenas de nuestro país.” (De Orellana, 2013, p. 6).

El color es parte fundamental de la piel de una ciudad, se alteran humores y percepciones. Se trata de un material con sus propias cualidades, más allá de una capa sobre una superficie. Transforma la experiencia de los objetos o, mejor, se altera el estado del objeto: se afecta la realidad. (p.8).

En “Las ciudades italianas suelen tener los colores de las tierras del lugar, como en Siena, donde el color de las casas de estuco se llama precisamente *terre di Siena*.” (Eiler, 2012, p.178); aunque esto ocurre con frecuencia, existen regiones italianas donde las ciudades no presentan una composición cromática uniforme, como es el caso de Procida (Figs.17a y 17b) donde se presenta una amplia gama de tonos, aunque de ser cierto cada uno de ellos tiene una base de color blanco que permite mantener un equilibrio cromático.



Figs.17a y 17b “Procida”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

En algunas ciudades, entre ellas Pekín, además de ser empleado como un elemento característico arquitectónico y espacial, el color tiene un carácter simbólico

pues ciertos colores —particularmente los brillantes— estaban reservados para recubrir a los palacios y a los lugares de culto, a diferencia de los edificios populares donde “(...) el color se eliminaba con medios artificiales; el color de ladrillos y tejas se atenuaba mediante un proceso especial de cocido que los dejaba apagados como el polvo de los caminos.” (Eiler, 2012, p.178).

Si hablamos de México y Yucatán en particular podemos señalar el municipio de Izamal⁵⁶ conocido de forma coloquial como el laberinto amarillo o la ciudad amarilla pues a raíz de la visita del Papa Juan Pablo II en el año 1992 transformó su comunidad a un pueblo recubierto de color blanco y amarillo, colores representativos del Vaticano. Estos tonos fueron aplicados en un principio en el Convento de San Antonio de Padua, para después propagarse por las calles en la gran mayoría de las casas y edificios del centro histórico de dicha localidad, como parte de su fe y agradecimiento por la visita del Sumo Pontífice. Con esto podemos ver que el color es parte de la vida cotidiana y que las personas asocian un tono a sus creencias; el color ayuda a denotar una cualidad pues al ver el pueblo de Izamal (Figs. 18 y 19) de inmediato se relaciona con el Vaticano. Por la paleta cromática utilizada, en consecuencia y al instante, se tiene una referencia religiosa que a simple vista describiría a este pueblo como a uno creyente y practicante de la religión católica. Lo anterior se debe a que el color puede ser entendido o aprendido desde diferentes perspectivas, una de ellas es por el simbolismo-asociaciones conscientes⁵⁷ que se presenta ante éste. “El simbolismo del color ha jugado un papel importante en la vida humana desde que tiene registros históricos. Ha sido

⁵⁶ Izamal es una población colonial fundada a mediados del siglo XVI sobre los vestigios de una antigua ciudad maya. Su nombre se debe a Zamná, "rocío del cielo", personaje de singular sabiduría y origen mítico considerado como instructor y maestro de los mayas. A esta ciudad colonial se le conoce como "la ciudad de las tres culturas", pues en ella se combinan rasgos de su pasado prehispánico, del período colonial y de la época actual. Hoy en día Izamal es reconocido como uno de los Pueblos Mágicos de México.

⁵⁷ Los investigadores Lila Prado y Rosalío Ávila (2006) en su investigación titulada *Factores ergonómicos en el diseño. Percepción visual* mencionan que la percepción del color es un proceso complejo en el que intervienen muchos factores. Básicamente, podemos distinguir y resumir éstos en seis factores básicamente interrelacionados. Usando una pirámide, iniciamos con su base: 1) reacciones biológicas, 2) el inconsciente colectivo, 3) simbolismos conscientes, 4) influencias culturales, 5) influencias de las modas y estilos, y 6) relaciones personales, las cuales se conectan con todos los otros niveles y son influidas también por ellos.

significativo en la religión, medicina, mitología, alquimia, astrología, arte y en las ceremonias de nacimiento, matrimonio y muerte.” (Ávila y Prado, 2006, p. 95).



Figs.18 “Izamal”
Por: 91 Days Select , 2014.



Figs.19 “Izamal”
Por: Jesús Conde, 2015.

Como pudimos observar en sus respectivas investigaciones, Ferrer (2007) y Ávila y Prado (2006) mencionan que todo lo que está alrededor del hombre es color e, incluso, que el hombre mismo es color. El color es una constante que se hace presente en la vida humana⁵⁸ y en cada una de las etapas que se ha de vivir; aunque el color pueda ser “aprendido” de una manera inconsciente o consiente, por cuestiones culturales o por influencia de alguna tendencia, éste siempre será parte de nuestro día a día y al momento de desarrollar cada una de nuestras actividades —sin importar si son en un interior o en el exterior—. Podríamos decir que el color nos envuelve y nos hace parte de él.

2.3.1. El color en el espacio interior en México.

Desde épocas prehispánicas nuestro país se ha destacado por el uso del color como parte del envolvente, convirtiendo a este elemento en una parte esencial de nuestra vida cotidiana, además de ser visto como un factor característico de la arquitectura y el interiorismo mexicano. En ciudades como Chichén Itzá y Mayapán las construcciones eran cubiertas por colores alegres y vistosos, generando un contraste cromático en la localidad; ya que el color no era empleado solamente de forma simple para recubrir las fachadas, sino que destacaban el uso de éste al ser plasmado en murales usados para decorar sus edificios en los que se ejemplificaban la vida cotidiana, rituales, aspectos religiosos y manifestaciones de carácter mágico. Estos murales no solamente eran usados en el exterior de los edificios, los mayas también los realizaban para decorar los espacios interiores.

La tradición por embellecer nuestro entorno por medio del color es algo que aún ocurre en México al ser un elemento inherente de nuestra cultura, incluso este

⁵⁸ “A través de la vida humana, el individuo refina este plan con la experiencia y el aprendizaje. Sin este conocimiento primario podríamos caer en un mar de información sin sentido, datos y señales que podrían no clasificarse, reconocerse o interpretarse. Los colores son parte de esas imágenes primordiales o significados arquetípicos. No es imposible que dentro de esas imágenes latentes y experiencias existan los sentimientos iniciales y orígenes de cualidades que fueron conectadas e identificadas con el color hace muchos miles de años.” (Prado y Ávila, 2006, p.94).

elemento ha servido para enfatizar creencias y religiones —como ocurrió en el pueblo de Izamal en el estado de Yucatán— integrar comunidades, como fue en el barrio Las Palmitas en Pachuca y para rescatar espacios arquitectónicos como el de FOVISSSTE Chamizal en Ciudad Juárez, por nombrar algunos ejemplos. Con estos casos podemos ver los distintos usos que se le ha dado a este elemento, el color, y cómo su influencia ha ayudado a mejorar la calidad de vida de los usuarios localizados de norte a sur en este país.

La extensión territorial de México es muy grande, 1.973.000 km² para ser exactos, y en él se encuentran escenarios tan diversos que van del desierto a áreas selváticas. Resulta tan impresionante como abundante la muestra cromática y es casi imposible hablar de un solo tono o una sola familia de colores que sirvan para distinguir a este país ya que según la región depende el uso del color. Aunque también podemos hablar de movimientos arquitectónicos o arquitectos mexicanos que se han destacado por el uso de determinados colores; tal es el caso de Luis Barragán y su influencia de carácter emocional dentro del Funcionalismo a principios del siglo XX, caracterizado por su obra colorida, ya una muestra representativa de nuestra cultura a nivel local e internacional, donde tonos brillantes como el magenta o también conocido como rosa mexicano —mencionado anteriormente— al igual que el resto de los colores primarios (amarillo y cyan) adoptados como parte de esos colores que representan a México.

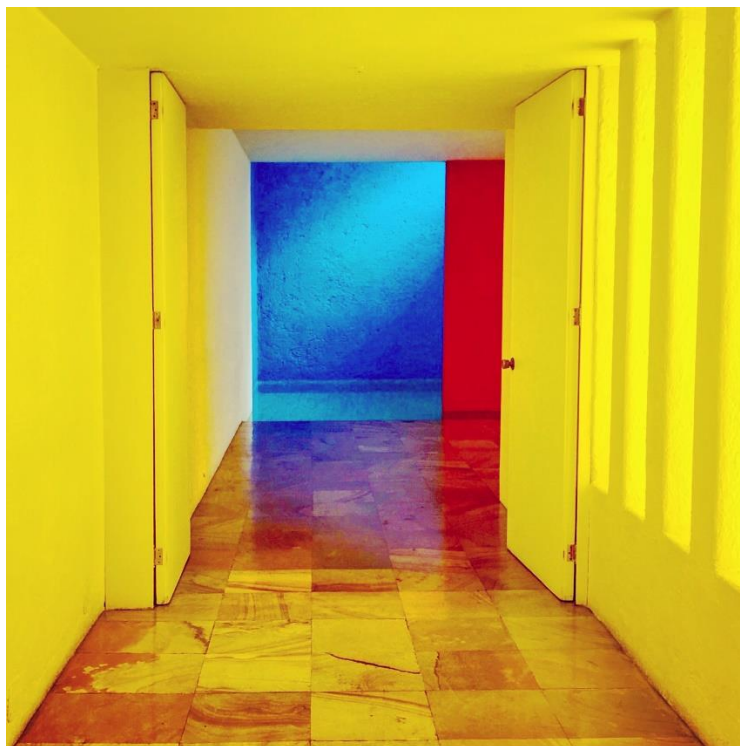


Fig.20 "Casa Gilardi"
Por: Fausto Aguirre, 2016.



Fig.21 "Casa Gilardi"
Por: Fausto Aguirre, 2016.

En la casa Gilardi (Figs. 20 y 21), obra de Barragán, encontramos un claro ejemplo de la arquitectura contemporánea mexicana donde el uso del color se vuelve parte del funcionalismo y de lo decorativo del espacio. Esta última obra del arquitecto refleja su apego por la arquitectura vernácula y el aprecio por aquellos colores vistosos, representativos de los pueblos del centro del país y su vida cotidiana, y ofrece por medio de estos componente un sin fin de sensaciones. La paleta cromática empleada en la casa Gilardi nace como parte de la inspiración generada en el arquitecto por el pintor Jesús Reyes Ferreira —mejor conocido como Chucho Reyes—; de igual forma el juego de luces y su manejo para crear distintos efectos en el color y el espacio demuestran la influencia de Mathias Goeritz en Barragán, haciendo que la obra fuese más interesante al crear un juego óptico con los colores que se van extendiendo por el plafón y los muros de color blanco y, a su vez, al ser proyectada la luz coloreada por los muros de tonos primarios se van generando nuevos colores sobre la superficie clara. Es así como este espacio proyecta básicamente todo el espectro solar en su interior.

Para Barragán la arquitectura debe de satisfacer el espíritu, y es a través de un vocabulario arquitectónico conformado por elementos como agua, muros, vegetación, patios, luz y color que crea espacios en los que uno puede sentir distintas sensaciones, para lo cual aísla lo interior del exterior, utiliza grandes muros que reviste de una valoración plástica individual y, logra un magnífico manejo de la luz y del color, donde la luz ambienta y anima el espacio, y en ocasiones hace que una ventana opuesta a un muro pintado con un color intenso lo bañe de luz y refleje el color tiñendo toda la habitación de ese color. (Rodríguez, 2014, s/p).

Barragán en su afán por embellecer el entorno, crear emociones por medio de su arquitectura y los elementos que la integran, usaba al color como medio de expresión para resaltar las características del espacio y asimismo definirlo. Es común que al estar en una obra del arquitecto nos encontremos con algún muro “protagonista” cubierto por algún color que resalte su volumen y le otorgue preponderancia, fortaleciéndolo cromáticamente y, por ende, generar atracción

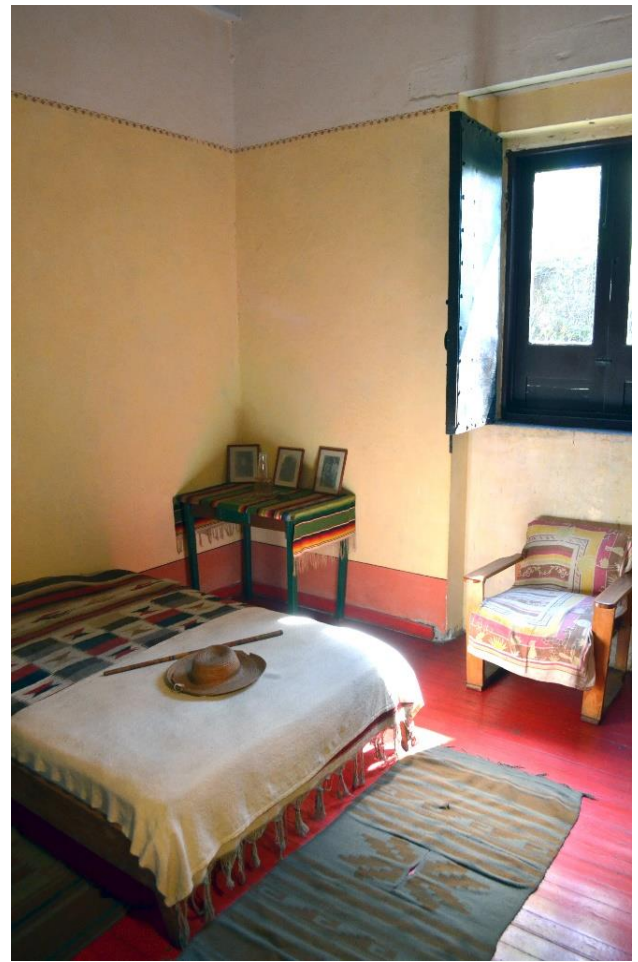
hacia él. Barragán tenía un gran dominio sobre el uso del color, lo cual le ha otorgado reconocimiento a nivel mundial, y ha sido referente del interiorismo en México al generar composiciones cromáticas por medio de la reinterpretación de sus raíces culturales en una época contemporánea y resultando en una arquitectura atemporal.

Otro de los arquitectos que se ha destacado por su composición cromática es Ricardo Legorreta, quien al igual que Barragán, tomó como referencia a la cultura popular mexicana para el desarrollo de sus obras. Legorreta realizó una fusión entre el estilo colonial y el modernismo mexicano; la influencia que género Mathias Goeritz en él es notoria, así como la de Chucho Reyes y obviamente la de Luis Barragán. A Reyes le aprendió el uso del color y de allí su aprecio por los tonos brillantes y “vivos” y aunque la obra de Legorreta tenga una presencia cromática muy fuerte no consideraba a este elemento como la esencia de su arquitectura, para él la esencia de su obra estaba en los espacios y sus proporciones. Aunque para Legorreta el color no fuese considerado como la esencia de su arquitectura, sí fue un elemento que lo caracterizó además de un factor que influye directamente en la apreciación del espacio y en cómo se perciben las proporciones del mismo.

Ricardo Legorreta ha aprendido muy bien este uso del color, y como él mismo explica, no simplemente pinta los muros ya construidos de algún color, sino que proyecta superficies de colores que ayudan a determinar el carácter de la construcción. El color entonces, explica Mutlow, dramatiza, evoca, produce respuestas emocionales, intensifica la experiencia personal, brinda energía a los espacios y refuerza su presencia. De la mano de este uso cromático viene el estuco, material tradicional de la arquitectura mexicana, utilizado tanto en tiempos prehispánicos como coloniales, y que Legorreta aplica para realzar el tono y la luminosidad de los colores, para proporcionar textura y expresión a los planos, y para reafirmar el carácter vernáculo de sus construcciones. “Mediante la combinación de colores Legorreta crea lugares luminosos y cálidos, frescos y serenos, o cargados de vitalidad y fuerza a través de contrastes, Cuando las construcciones se edifican en zonas áridas o desérticas, utiliza tonos como el rojo tierra o el amarillo ocre, colores que no contrastan con el paisaje, sino que lo complementan.” (Architecture and Urbanism IA UI 1992:58) (Constante, 2005, p.12).

El contexto siempre será un factor determinante en la selección de la paleta de colores al igual que las características cromáticas de los materiales utilizados en el espacio. El uso del color determina en gran medida la personalidad del usuario y la relación que tiene con el entorno y la influencia cultural. Como hemos venido mencionando, en México existe un gran apego por el uso del color y usualmente se busca crear contrastes cromáticos por medio de tonos fuertes que generan espacios visualmente “extrovertidos”. Es tan fuerte el aprecio que se tiene por el color en nuestra cultura que resulta casi imposible que quienes han llegado de otros países no adopten esta variedad cromática como propia; tal es el caso de Lev Davidovich Bronstein, comúnmente nombrado León Trotsky, quien llegara a México en 1937 y fuera acogido por Diego Rivera y Frida Kahlo. Trotsky en un principio vivió en la Casa Azul —propiedad de los artistas— y posteriormente en la casa de Río Churubusco localizada también en Coyoacán.

El Museo Casa de León Trotsky (Figs. 22a y b) muestra la influencia que tuvo por parte de Diego y Frida, así como el apego por nuestra cultura y tradiciones, ya que en el espacio de arquitectura vernácula y de aspecto colorido en la que resultan tonos amarillos, rosas y azules se ejemplifica la manera en que se vive en muchos de los pueblos en México y hace referencia a las características de una casa tradicional, donde el color no solamente es apreciado en los muros sino que lo podemos ver en todos los elementos que crean el envolvente.



Figs.22a y b "Museo Casa de León Trotsky"
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Con este ejemplo vemos la influencia que ejerce el color sobre las personas y su manera de vivir, cómo el color es un gusto personal y de carácter emocional, pero también es un gusto que puede ser influenciado por el contexto y la cultura. Además de ser un factor determinante en el diseño de interiores y la arquitectura, el color distingue a una casa y representa a quien la habita; el tono empleado genera atmósferas que enriquecen a la arquitectura y al ocupante. El color no solo transforma los espacios, también transforma la forma en que vivimos en ellos.

CAPÍTULO III.

CASA ESTUDIO DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO.

El presente proyecto de investigación toma como caso de estudio el complejo arquitectónico que realiza el arquitecto Juan O’Gorman para los artistas Diego Rivera y Frida Kahlo, y al cual se le conoce hoy en día como Museo Estudio Diego Rivera; ubicado en la esquina de la avenida Altavista y la calle Diego Rivera, anteriormente nombrada calle de Palmas, en el barrio de San Ángel en la Ciudad de México.

La importancia de estas casas-estudio radica, desde una visión arquitectónica, en ser ejemplo de los primeros espacios construidos bajo la corriente del funcionalismo en México y que actualmente sobreviven en Latinoamérica como arquitectura funcionalista; además de ser un espacio que estéticamente —tal vez de forma accidental— rompe con la arquitectura de la época y revoluciona la forma de percibir el espacio como resultado de la propuesta del arquitecto y a través de elementos estilísticos y funcionales pocos comunes en el periodo en que fueron construidas, como es el caso del color.

Por otra parte, no se puede ignorar a quiénes fueron los ocupantes de estos espacios: dos de los máximos expositores del arte plástico mexicano, cuya obra se reconoce a nivel mundial y que, por ende, dota al espacio de un mayor valor histórico y emocional.

Al entrelazar los nombres de Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O’Gorman se reafirma una triada de mexicanos únicos, y una amistad que fue sumo entrañable entre ellos. Los Frutos de aquella relación, personal y profesional, trascendieron en la construcción de estas espléndidas instalaciones, (...).

Estas casas gemelas, no sólo son dignas sobrevivientes de la arquitectura moderna mexicana de las década de los treintas, también son un testimonio de la vida del maestro O’Gorman, aquel hombre perfeccionista, severo y crítico que en sus inicios quiso romper con la academia para buscar un estilo propio capaz de responder a las necesidades del México cambiante de la posrevolución (Jiménez, 2001, p. 7).

Estas casas, además de ser un testimonio de la vida de O'Gorman, son un testimonio de la forma de habitar de Diego Rivera que vivió en ella después de regresar de Estados Unidos (aproximadamente a finales de 1933 y principios de 1934) y hasta el día de su fallecimiento en el año de 1957. Frida Kahlo, en cambio, la ocupó por poco tiempo y de forma intermitente, razón por la cual haremos un análisis más profundo del estudio del pintor a diferencia del espacio utilizado por Frida. Las casas-estudio de los artistas sin duda son un espacio que revolucionaron una época y dieron inicio a una nueva forma de construir y de habitar. Éstas representan los nuevos modos de vivir, un lugar que cubre los requerimientos contemporáneos por medio de un espacio multifacético que funcionó como espacio de trabajo, como galería, como lugar de esparcimiento y como hogar.

3.1. El discurso arquitectónico de Juan O'Gorman.

La corriente arquitectónica del funcionalismo, como parte de los movimientos del modernismo⁵⁹, se da en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX. Esta corriente, como ya lo hemos mencionado, se da por influencia de las nuevas formas estilísticas nacientes en Europa. “La modernidad fue trasladada a Latinoamérica como un proceso histórico diferente a los países europeos; además, cada país americano presentó una particular manera de modernización, según sus especificaciones culturales (...)” (Bojórquez, 2011, p.27), buscando un impacto positivo en las estructuras económicas, políticas y sociales.

Tanto en México como en el resto de Latinoamérica nace como un movimiento impulsado por intelectuales y artistas que tuvieron contacto con Europa y sus vanguardias. Este movimiento además de buscar en nuestro país un

⁵⁹ “(...), el modernismo designa la expresión filosófico-artística en relación con el sistema cultural, como un conjunto de expresiones y de ideologías. En el caso de la arquitectura, denomina un movimiento estilístico, una tendencia formal y conceptual que transforma en objetos arquitectónicos y urbanos las ideas de la modernidad.” (Bojórquez, 2011, p.29).

acercamiento con la educación y con la cultura, también buscaba una arquitectura funcionalista, la cual se postulaba bajo el principio de construir con el máximo de eficiencia con la mínima inversión, y es con esta filosofía que el arquitecto Juan O’Gorman destaca.

CRONOLOGIA DE LA VIDA Y OBRA DE JUAN O’GORMAN	
1905	Nace en Coyoacán, al sur de la ciudad de México, el 6 de julio
1922	Ingresa a la Escuela de Arquitectura, entonces en la Academia Nacional de Artes Plásticas (Antigua Academia de San Carlos).
1923	Inicia su relación amistosa con Diego Rivera.
1924-28	Trabaja en la oficina de Carlos Obregón Santacilia, pionero de la arquitectura mexicana moderna. En estos años cae en sus manos <i>Vers une architecture</i> , de Le Corbusier, que lee varias veces.
1929	Proyecta y construye la primera casa funcional en México, en Palmas 81, San Ángel Inn, supuestamente destinada a ser habitada por sus padres, quienes nunca la ocuparon.
1931-32	Proyecta y construye las casas-estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, en Palmas esquina con Alta Vista, San Ángel Inn. Poco después proyecta y construye la casa de su hermano Edmundo en la calle de Reforma, en San Ángel. Proyecta y construye otra casa para su hermano Edmundo, para renta, en Jardín 108, San Ángel Inn. Proyecta y construye su propia casa en Jardín 88, en el mismo barrio.
1932-35	Proyecta y construye la casa de Frances Toor, editora, en la calle de Manchester, con departamentos para renta, así como las casas del historiador Manuel Toussaint, el astrónomo Luis Enrique Erro y el pintor Julio Castellanos, entre otras.
1942-48	Se dedica de forma intensa a la pintura de caballete.
1948-52	Construye la casa del músico Conlon Nancarrow, en el barrio de Las Águilas, realizando en ella los primeros mosaicos de piedras de colores. Construye a partir de estos años su casa en el Pedregal de San Ángel, en San Jerónimo 162, aplicando la técnica de los mosaicos de colores. De manera simultánea proyecta (con Juan Martínez de Velasco y Gustavo Saavedra) la que es quizás su obra más célebre, el edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, ejecutando los mosaicos de piedras de colores que recubren su exterior (4,000 metros cuadrados), concluidos hacia 1952. En los mismos años, y y dentro de esta orientación arquitectónica, construye su casa en la avenida San Jerónimo.

1950	Pinta su Autorretrato múltiple.
1951-71	Realiza diversos mosaicos de piedras de colores.
1958	Lleva a cabo las obras de adaptación de la casa Frida Kahlo en Coyoacán para convertirla en museo. Concluye el edificio de "Anahucalli" para albergar en él la colección de escultura mesoamericana de Diego Rivera. Pinta el retrato (póstumo) de Diego Rivera para la galería de El Colegio Nacional.
1969	Vende en julio su casa de la avenida San Jerónimo 162, que será destruida muy poco tiempo después por su nueva propietaria. Arregla O'Gorman su casa de 1932 en la calle Jardín 88, en San Ángel Inn, y en ella vivirá el resto de su vida.
1982	Juan O'Gorman muere en su casa de Jardín 88, el 18 de enero.
1995-96	El gobierno mexicano lleva a cabo la restauración de las casas de Juan O'Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo, bajo la dirección de Víctor Jiménez.

Fig. 23 "Cronología de la vida y obra de Juan O'Gorman"⁶⁰
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Juan O'Gorman es considerado como uno de los artistas y arquitectos más importantes del siglo XX en México; el arribo del funcionalismo y su admiración por Le Corbusier⁶¹ le llevaron a adoptar en sus inicios esta visión en la construcción de casas habitación y espacios educativos, con el fin de hacer eficiente la producción arquitectónica y así poder llegar a grandes masas⁶².

La construcción de casas habitacionales y escuelas son características de su primera época, que abarca desde finales de los años veinte hasta los inicios de la década de los cuarenta. Sobresalen las de sus familiares y la casa estudio que proyectó para Diego Rivera

⁶⁰ La presente tabla contiene datos que resultan sobresalientes para nuestra investigación y se desarrolla con base en la cronología integrada en la autobiografía de Juan O'Gorman (2007).

⁶¹ "En 1926 llega al país *Vers une architecture*, de Le Corbusier, el arquitecto suizo-francés cuya obra pronto se convertiría en motivo de admiración e imitación en todo el mundo. O'Gorman es uno de sus primeros lectores y estudia su obra misma con atención, pero incorpora a las ideas del arquitecto europeo la reflexión del militante de izquierda de un país en la que la retórica revolucionaria era parte consustancial del discurso cultural." (Jiménez, 2002, p.14).

⁶² Debemos considerar que durante este siglo México pasó de tener una población de 13 millones de habitantes a 100 millones, según Fernanda Canales (2013) en su libro titulado *Arquitectura en México 1900-2010*.

y Frida Kahlo, donde se pueden identificar los principios del funcionalismo, que O’Gorman resumía de la siguiente manera: “máxima eficiencia con el mínimo económico”. (González, 2008, p. 7).

Bajo la corriente del funcionalismo, O’Gorman, proyecta y construye su primera casa en San Ángel Inn⁶³ en el año 1929 —a la que hoy en día se le conoce como la casa del 29—, la cual estaba destinada para su padre Cecil Crawford O’Gorman aunque en realidad, se dice, el motivo de su construcción era mostrar de manera tangible la “arquitectura moderna”, la primera construcción de su tipo en el país. La casa que O’Gorman hiciera para su padre, y que nunca fue habitada por la familia, está claramente desarrollada a partir de la admiración por Le Corbusier y el principio arquitectónico que postulaba. La casa del 29 es una construcción que visualmente hace referencia a la casa-estudio del pintor Amadee Ozenfant, la cual fue construida en París por Le Corbusier en el año de 1922.

Para cada uno de los arquitectos, las obras mencionadas anteriormente fueron su primeros acercamientos a la construcción de viviendas para los “nuevos tiempos”. Estos ensayos arquitectónicos les permitieron a ambos romper con un esquema tradicional constructivo, dando un nuevo significado a la arquitectura doméstica por medio de una concepción racional y práctica, transformando así el contexto en las que están localizadas al hacer una casa inclinada más a una ingeniería que a la propia arquitectura, creando “maquinas” que pudieran ser habitadas.

⁶³ Originalmente San Ángel Inn era parte del pueblo de San Ángel, y se localiza al suroeste del Valle de México. Hoy en día se le considera una colonia de la delegación Álvaro Obregón en la Ciudad de México. Esta colonia se caracteriza por su valor arquitectónico y fue en el año de 1987 cuando se le declaró como zona de monumentos históricos.



Fig. 24 “Casa-estudio Ozenfant”
Por: Marcelo Gardinetti, TECNNE, 2012.



Fig. 25 “Casa de Cecil O’Gorman, 1929”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Por otra parte, es necesario mencionar que O’Gorman aparte de sentir una fuerte admiración por el arquitecto Le Corbusier, también la tenía por el artista Diego Rivera, a quien conoció aproximadamente en el año de 1923 mientras el maestro pintaba el mural del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, y a quién años después invitó para que conociera la casa que había construido para su familia. Diego al ver la casa quedó maravillado y se impactó por su originalidad, incluso le dijo a O’Gorman que le gusta mucho estéticamente.

La opinión del maestro fue una sorpresa puesto que la casa se había construido para ser útil y funcional. Diego Rivera en ese momento inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estético del funcionalismo más científico es también obra de arte. Y puesto que por el máximo de eficiencia y mínimo de costo se podía realizar con el mismo esfuerzo mayor número de construcciones, era de enorme importancia para la reconstrucción rápida de nuestro país y, por lo tanto (según el propio Rivera), la daba belleza al edificio. (O’Gorman, 2007, pp. 89-90).

Seguramente el juicio de Rivera fue de gran importancia para el arquitecto, puesto que la opinión que había recibido sobre la casa era totalmente distinta. Los vecinos a la propiedad tenían un concepto desagradable sobre la casa, incluso O’Gorman decía que las personas al pasar frente a ella volteaban la cara para no ver ese “horror”, describiéndola como algo de apariencia “extraña” llegando a compararla con una caja debido a su volumetría de aspecto simple. Otro de los elementos estilísticos de la propiedad que causaba asombro, era la paleta de colores empleada, ya que ésta les resultaba agresiva. La apariencia de esta obra arquitectónica rompía con la imagen de San Ángel y causaba un contraste con la acostumbrada arquitectura colonial del lugar.

El asombro de O’Gorman ante la opinión de Diego sobrepasó la diferencia ante la opinión de los residentes de este sector, pues radicaba en algo más personal. Para él la importancia de realizar este tipo de arquitectura o mejor dicho

ingeniera⁶⁴, como le nombraba a esta forma de construir, partía desde una filosofía de crear espacios eficaces y no se interesaba por realizar algo bello; pero a Diego le había gustado desde una perspectiva estética, provocando que esta casa no fuera vista desde esa óptica meramente funcional que pretendía Juan y que a su vez trajo como consecuencia la petición por parte de Rivera para que le construyera su estudio y una casa. Al conocer esta solicitud, O’Gorman le muestra a Rivera el terreno contiguo a su primera construcción y le ofrece venderle este terreno al precio que lo había adquirido si él se encargaba de realizar el proyecto y la obra de la casa-estudio.

Entonces me citó en su casa para arreglar todo lo relacionado a la compra del terreno y a la construcción de su estudio, aplicando los principios de la arquitectura funcional. Me encomendó, además, que le construyera, en el mismo terreno, una pequeña casa, en dos o tres pisos, a Frida, su esposa. (O’Gorman, 2007, p. 90).

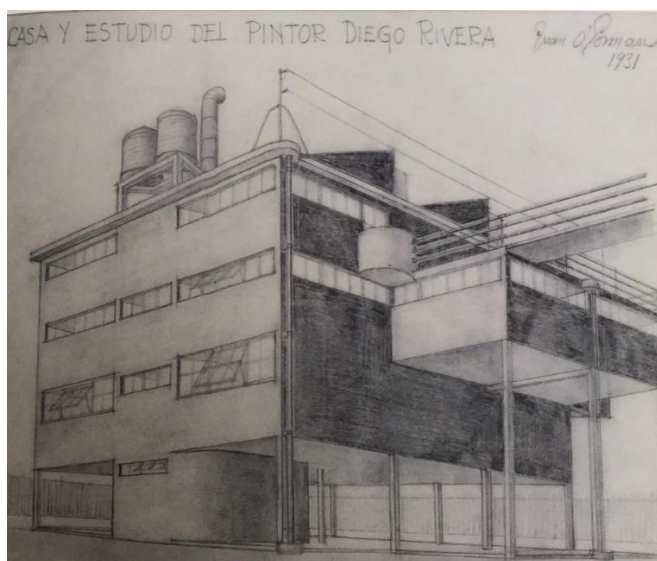


Fig. 26 “Boceto para casa-estudio del pintor Diego Rivera”
Por: Juan O’Gorman, 1931.

⁶⁴ “La arquitectura debe hacerse siempre como obra de arte, en cambio los edificios de tipo funcional son planeados en toda su extensión y detalles, simplemente como edificios útiles, en la misma forma en que se realizan las obras de ingeniería, sin tomar en consideración el efecto plástico que la forma pueda producir.” (O’Gorman, 2007, pp. 113-114).

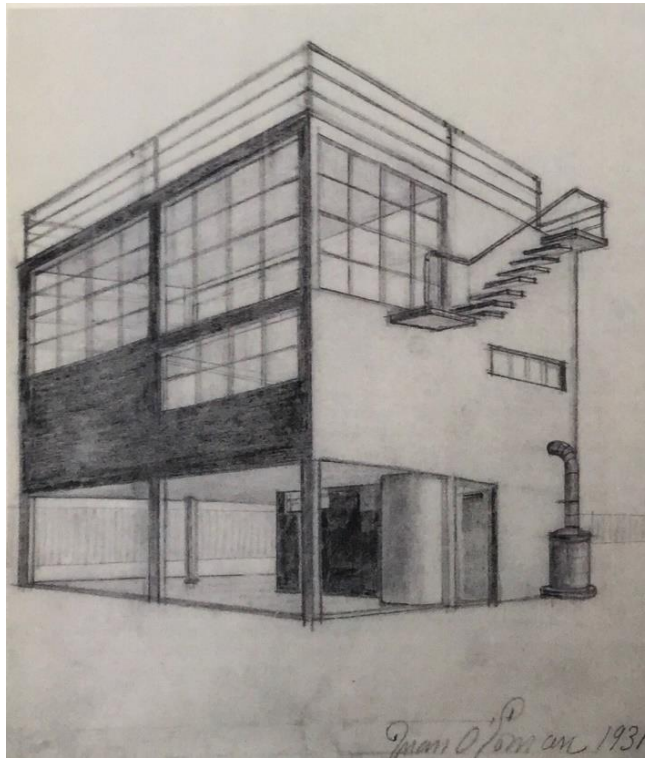


Fig. 27 “Boceto para la casa de Frida Kahlo”
Por: Juan O’Gorman, 1931.

Atendiendo tal petición, O’Gorman empieza a construir en el año 1931 la casa-estudio para el artista y la casa para su esposa, propiedades aparentemente independientes una de otra, pero unidas a la vez por un puente. Estas casas construidas bajo la tendencia del funcionalismo debían cubrir necesidades muy específicas impuestas por Rivera, de igual forma debían cumplir con la zonificación solicitada por el artista. La casa que Diego ocuparía debía tener un estudio — espacio al cual se le debería dar mayor importancia—, un espacio para exhibir su obra, así como un lugar donde él pudiera almacenar todo el material que ocupaba y también debía contar con un dormitorio, baño y cocina. La de Frida debía ser una casa de menor tamaño en la cual también hubiera un estudio para la pintora, un recibidor, un espacio para comer, una cocina, baño y una recámara.



Fig. 28 “Casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Se sabe que durante la etapa de construcción de la casa, los artistas residían en Estados Unidos, pero por medio de cartas que Guillermo Kahlo escribía a su hija Frida, ellos pudieron aún a la distancia estar al pendiente del avance de la obra, aunque, de ser cierto esto, fue así por poco tiempo ya que Frida tuvo que regresar por motivos familiares una corta temporada a la Ciudad de México en el año 1932. Durante el tiempo que Frida y Diego estuvieron viviendo en países diferentes, mantuvieron contacto por una serie de cartas, en las que Frida le describía el avance de la construcción a su esposo.

En entrevista con el nieto de Diego (consultar entrevista completa en anexo 2.5), Juan Fernando Coronel Rivera⁶⁵, nos compartió que en una de esas cartas “la

⁶⁵ Entrevista realizada en Ciudad de México el día 19 de agosto del 2016 en el estudio del artista e historiador.

artista le dice —a Diego— que no van a caber, que los espacios están demasiado reducidos y que le pidió que los ampliara —a Juan O’Gorman—.” De igual forma nos compartió otras anécdotas donde se puede ver la estrecha comunicación que había entre el arquitecto y los artistas, y como Frida fue

Más bien la que se ocupó de la resolución de las casas, desde la perspectiva del cliente, no fue Diego sino Frida. Diego a lo que le apostó fue a la audacia y a la juventud de O’Gorman. Diego tenía realmente un olfato, no nada más el olfato plástico, como pintor, sino tenía este olfato para descubrir sobre todo el talento de la gente. (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016).

Aunque en un principio y al momento de solicitarle las casas al arquitecto fue Diego quien le dio a conocer los requerimientos y las necesidades que deberían satisfacer los espacios. Estas casas estuvieron terminadas el año 1932, pero se habitaron a finales de 1933, momento en el que “Frida Kahlo llegó a su estudio debiendo arreglar y decorar las casas, un trabajo que disfrutaba mucho.” (Guzmán, 2007, p.57).

Después de la construcción de la casa-estudio de los artistas, O’Gorman proyecta y construye dos casas para su hermano también en el área de San Ángel; una de ellas es habitada por su dueño, Edmundo O’Gorman, y la otra es construida para ser rentada. En esta misma época el arquitecto construye su propia casa, la cual es edificada en el mismo sector. Entre los años 1932-1935 Juan O’Gorman realiza espacios habitacionales para Frances Toor, Manuel Toussaint, Luis Enrique Erro y Julio Castellanos; todos estos espacios fueron concebidos bajo la misma filosofía del funcionalismo.

El funcionalismo de O’Gorman, que procedía de la cultura más avant gard, iba combinando y se fundía con su reinterpretación de la cultura mexicana que él, sensible a los tiempos que corrían, supo dotar de un lenguaje plástico en su arquitectura. (Guzmán, 2007, p.47).

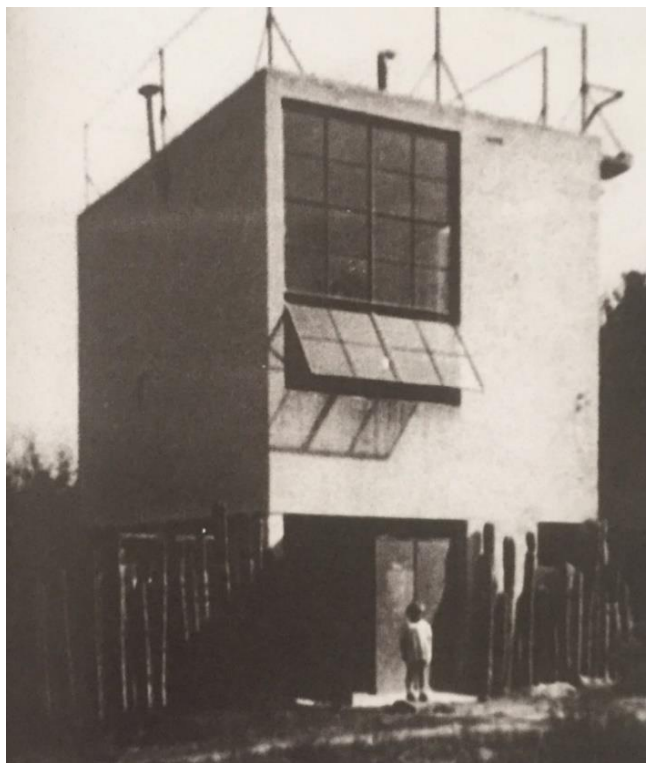


Fig. 29 “Casa de Edmundo O’Gorman”
Por: Autor desconocido. Arquine, 2008.

Por otra parte, dentro de este mismo periodo (1932-1935), como Jefe de Departamento de Edificios de la Secretaria de Educación Pública (SEP) Juan proyecta 23 escuelas primarias en el Distrito Federal y una en Tamaulipas, la Escuela Técnica y Vocacional en Tolsá y Tres Guerras, además de proyectar y construir el edificio para el Sindicato de Cinematografistas. Después de la proyección y, en algunos casos, de la construcción de estos espacios, O’Gorman se dedica de manera intensa a la pintura de murales y pintura de caballete, aunque no era algo nuevo para él, puesto que desde muy joven había manifestado su sensibilidad artística y, ya antes de construir su primera casa funcional, había pintado algunos frescos como el de la pulquería “Los Fifís” en la Ciudad de México.



Fig. 30 “Escuela primaria Melchor Ocampo”
Por: Autor desconocido. Arquine, 2008.

En estos años de fuerte inclinación por la pintura O’Gorman también muestra un gran interés por la arquitectura de Gaudí y de Frank Lloyd Wright. A partir del interés por estas nuevas corrientes estilísticas, O’Gorman empieza a concebir a la arquitectura desde una perspectiva orgánica y artística.

La obra arquitectónica de O’Gorman tuvo un segundo y último periodo entre 1945 y 1953, designada por el mismo como orgánica. “La puedo definir -decía- como la manifestación artística que tiene relación directa con la geografía y la historia del lugar donde se realiza. Así, pues, la arquitectura se convierte en el instrumento armónico entre el hombre y la tierra, reflejando la forma y el color del entorno donde se ejecutaba la obra”. En esos años, junto con el apoyo proyectual y constructivo a Diego Rivera en la Casa Azul de Frida Kahlo, en Coyoacán, y en el Anahuacalli, en San Pedro Tepetlapa, O’Gorman realizó su casa-cueva de San Jerónimo. (González, 2008, p. 12).



Fig. 31 “Casa de San Jerónimo 9”
Por: Juan Guzmán. Arquine, 2008.

Dentro de este segundo periodo arquitectónico de O’Gorman, dos obras captan la mayor atención. Una de ellas es la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria realizada en el año de 1949 y la cual algunos consideran como su proyecto más destacado. Compuesto por tres cuerpos articulados, es la torre, donde se encuentra el acervo de la biblioteca un macro mural recubierto por mosaicos, un punto focal ya que resalta del resto del complejo universitario. Y por último tenemos su casa-cueva del Pedregal de San Ángel a quien se le conoce como su “(...) obra de “tesis” y de exploración vanguardista en la integración de las artes.” (González, 2008, p. 12).

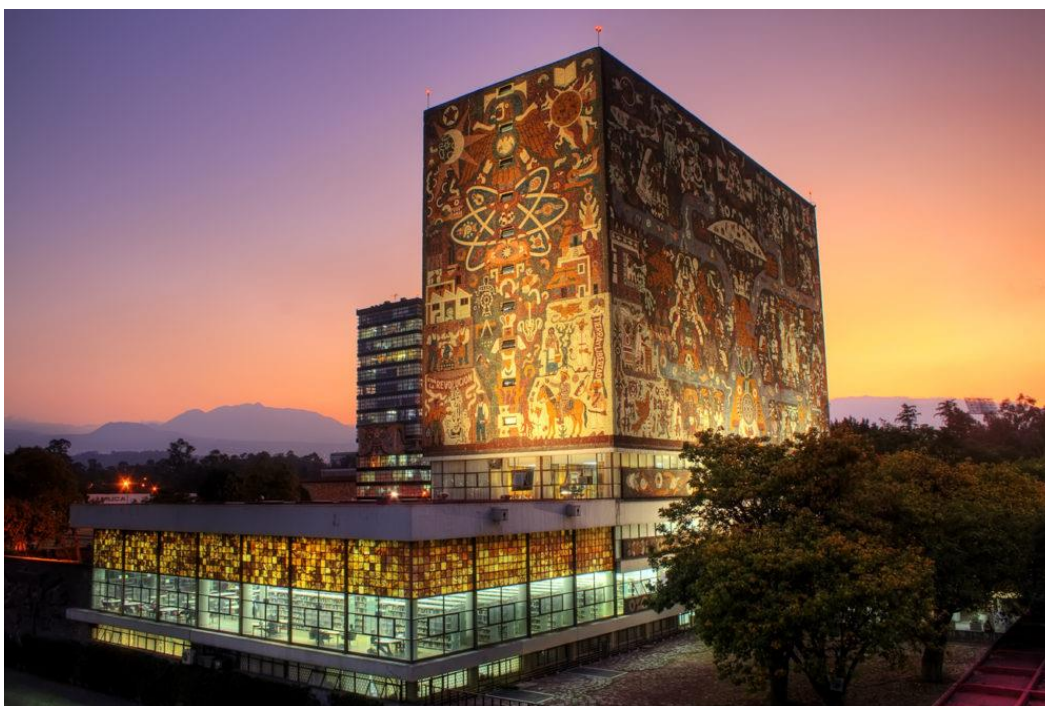


Fig. 32 “Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México”
 Por: Código, arte-arquitectura-diseño, 2013.

En sus últimas obras, O’Gorman, considera necesaria la integración de la escultura a la arquitectura, “(...) propuso lo que él consideraba que eran las características propias del arte auténtico no solo de México sino de América, tomadas de las tradiciones prehispánicas, su arquitectura y su arte.” (Bojórquez, 2011, p.151), pasando aparentemente de un extremo arquitectónico a otro; donde sus primeras obras respondían solamente a la función utilitaria y ahora construía desde una perspectiva estética. El arquitecto Víctor Jiménez (2002), menciona que la “(...) propia evolución personal —de O’Gorman— explica este cambio” (p.26). Por su parte el Dr. Xavier Guzmán Urbiola (2014) en su libro titulado casa O’Gorman 1929 dice, que Juan O’Gorman fue constante en su conformación teórica, aunque “mucho se ha hablado de lo cambiante y radicales que fueron.” (p.14), para él no hubo tal; e incluso en la entrevista que le realizamos el día 22 de septiembre del 2016 en Ciudad de México (consultar anexo 2), destaca que O’Gorman “es fiel a sí mismo, al colocar los valores de la habitabilidad en el centro de su problema.”

3.2. El color como extensión del individuo en el espacio.

A Juan O'Gorman se le ha nombrado el último representante de los grandes muralistas mexicanos y se le ha reconocido como uno de los pioneros de la arquitectura contemporánea en México; se desarrolló dentro de un contexto arquitectónico, artístico, político e intelectual, en el que por medio de ideas revolucionarias y referencias internacionales reconoció las necesidades de la época y trabajo en pro de llegar a grandes masas.

Yolanda Bójorquez Martínez (2011) menciona que al reconocer la arquitectura orgánica O'Gorman se coloca "(...) como un defensor de la expresión mexicana tanto en la arquitectura como en todas las artes." (p.151) y propuso como parte de las características principales de éstas la armonía del color y materia con el lugar o paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura y la decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo. En este sentido, Bójorquez, también menciona que el arquitecto y artista "(...) reconoció la necesidad que tienen los pobladores de la presencia de características identitarias, expresivas en sus edificaciones." (p.153); señala además que O'Gorman quiso a través de este reconocimiento identificar la necesidad que tiene el pueblo mexicano de la decoración y del color en sus casas y habitaciones, respondiendo así a las necesidades espirituales y contextuales del hombre.

Dentro de su segundo periodo arquitectónico O'Gorman presentó abiertamente interés por aquellas cuestiones de carácter estético y se preocupó más por exaltar las características ornamentarias de los espacios y de los objetos, así como el mostrar empatía por las necesidades espirituales del ocupante, a diferencia de su primer periodo arquitectónico donde aparentemente se concentró más en los requerimientos espaciales. No podemos olvidar que desde sus primeras casas concebidas bajo la corriente del funcionalismo tuvo un apego por la cultura popular mexicana, el cual lo dejó ver en su propuesta cromática, tanto en su interior como en su exterior.

La propuesta de colores que realiza O'Gorman en sus primeras casas, particularmente en la de Diego Rivera y Frida Kahlo, debió ser parte del resultado de los gustos y de las necesidades que los artistas le expresaron, logrando así una extensión de los individuos (usuarios) en el espacio. Además, O'Gorman tenía una relación cercana con Frida y sentía una fuerte admiración por Diego, motivos que seguramente le permitieron al arquitecto realizar una propuesta con la cual se pudieran identificar los artistas. Es Juan O'Gorman en su autobiografía quien menciona que la época en que los artistas le encomendaron la construcción de la casa-estudio mantuvo una relación muy estrecha con ellos, para él fueron sus amigos de toda la vida y en ese periodo los visitaba por lo menos una vez a la semana.

Rivera, uno de los hombres más inteligentes del mundo moderno, indiscutiblemente fue la influencia más importante en mi trabajo. Aprendí con él lo que significa la composición pictórica. Generosamente me dio lecciones en múltiples ocasiones. En los muros que pintaba me mostraba cómo había hecho la composición con el propósito de integrar armónicamente la pintura al edificio, tanto en su tema como en su forma, tanto en su estilo como en su carácter. (...) Frida también fue una amiga entrañable, una mujer extraordinaria e inteligente y sensible. Crítica permanente, hábil y fina de la obra de Diego Rivera. En la forma más cariñosa, pero vigorosa, me decía lo que pensaba de mi pintura. Escuché siempre a Frida como a la voz de la persona más sensible que he conocido en mi vida. (O'Gorman, 2007, pp. 91-92).

Este respeto que O'Gorman sentía por la opinión de los artistas y lo que aprendió de ellos, debió impactar en la forma en que él visualizaba los espacios, en tratar de imaginar su arquitectura desde la óptica de quién los fuera a ocupar y cómo estos espacios podían representar al usufructuario. El maestro historiador Alan Rojas Orzechowski, quien además es el Coordinador Académico del ahora Museo Estudio Diego Rivera, nos comenta⁶⁶ que, desde su perspectiva (hablando

⁶⁶ Entrevista reanalizada el día 1 de junio de 2016 dentro de las instalaciones del Museo en la Ciudad de México. Para mayor información consultar la entrevista en anexo 2.2.

particularmente del elemento color), O'Gorman, dentro y fuera de las casas representa la personalidad de los artistas.

Hay un debate porque no saben si el rojo que hay ahora es el original o más bien era más asalmonado, pero de cualquier manera sí creo que logra bastante bien captar ciertas personalidades. Diego, dentro de todo, era mucho más reservado. Sí era una figura políticamente activa, sí era alguien muy pragmático y demás, y eso creo que lo ves en los colores más apagados... No apagados, sino más sobrios de la casa estudio, de su estudio. Versus Frida: Frida siempre fue mucho más extrovertida, más colorida, o por lo menos la construcción que tenemos de ella es que así fue. Entonces ese azul añil yo creo que logra bastante bien captar que ese era un espacio mucho más enfocado hacia ella; y el otro, que es de colores más terrosos y sobrios, hacia la figura de Diego. (A. Rojas, comunicación personal, 1 de junio de 2016).

El color tiene un gran valor expresivo y puede representar a una persona pues genera un efecto asociativo, simbólico e incluso emocional; por consecuencia, la selección cromática que se haga para un espacio arquitectónico tendrá una estrecha relación con la identidad de su ocupante, generará por medio de este elemento una conexión entre la personalidad del usuario y del espacio, esa cualidad identitaria de la que hablaba O'Gorman.

3.2.1. Diego Rivera.

Diego Rivera (1886-1957) es reconocido a nivel mundial como uno de los artistas más prominentes que ha dado México, su sensibilidad por el arte lo caracterizó desde muy temprana edad al ingresar a la Academia de San Carlos⁶⁷. Rivera fue

⁶⁷ “La primera escuela de arte en el Continente Americano, la Academia de San Carlos, fue fundada en el año 1781. Desde su creación ha sido el centro medular de la creación artística en América, particularmente durante los siglos XVIII y XIX. La Academia de San Carlos inició su labor en la Antigua Casa de Moneda, pero 10 años más tarde se estableció en lo que fue el Hospital del Amor de Dios, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en el número 22 de la calle de Academia, construido por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Esta institución fue fundada en honor

discípulo de José María Velasco y es en el año de 1910 cuando inaugura su primera exposición individual en la misma academia en la que él estudió, y que se ve interrumpida por el inicio de la Revolución Mexicana.

Durante las primeras décadas del siglo pasado, una vez terminada la lucha armada, México pasó por un proceso de reconstrucción en el que las propuestas de jóvenes artistas contribuyeron de manera sustancial a consolidar el nacionalismo emanado de los ideales revolucionarios. Este movimiento buscaba que el arte fuera una manifestación al servicio del pueblo y tuvo entre sus representantes más destacados a los grandes maestros del muralismo: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Juan O'Gorman, cuya obra es, sin duda determinante para el desarrollo del arte mexicano. (González, 2008, p.6).

Las dotes artísticas de Rivera lo llevaron a conocer a grandes artistas de talla internacional, entre ellos Picasso, así como a exponer su obra en Europa y Estados Unidos, exhibiendo al lado de Van Gogh en Nueva York en 1916. Diego desarrolla una perfección por la composición geométrica, perfección pictórica que le reconoce años después el propio O'Gorman y de quien, dice, la aprendió.

A Diego se le conoce por ser uno de los principales muralistas mexicano, incursionando dentro de este movimiento artístico en el año de 1922 con el mural titulado “La Creación” y cuya técnica desarrolló prácticamente hasta sus últimos años de vida, pintando el mural “Gloriosa victoria” en 1954. Uno de los murales más representativos de Rivera es el “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, mural compuesto por tres secciones donde el artista plasma recuerdos de su vida. En la primera sección del mural Diego representa la conquista y la época colonial, además de abordar la independencia. En la segunda sección de éste incluye a intelectuales que se destacaron dentro de la corriente del modernismo, en

al rey Carlos III (de ahí su nombre), el objetivo primordial al fundar la Academia de San Carlos era educar y capacitar a los llamados “naturales”, es decir, los indígenas de la Nueva España. Su florecimiento se dio durante los Siglos XVIII y XIX, pues fue el punto de origen de casi toda la pintura, la escultura y el dibujo que se produjo en México y Centroamérica en ese momento.” (Fundación UNAM).

donde pinta a Frida Kahlo y a sí mismo; por último, en la tercera sección de la obra integra a los movimientos campesinos y la forma en que se llevó acabo la Revolución Mexicana. En esta última parte del mural, el artista se vuelve a pintar e incorpora los retratos de sus hijas.



Fig. 33 “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”
Por: Diego Rivera, 1947.

En el mural mencionado anteriormente, podemos ver como Diego presenta un recorrido histórico de aquellos acontecimientos que marcaron su vida, dejando así entrever su propia historia, convirtiéndolo talvez en su mural más personal; es por eso que Alan Rojas Orzechowski, a pregunta expresa sobre el color que asociara al maestro Rivera, dijo que tendría que ser un color tierra o verde, e inmediatamente nos presentó una analogía entre estos colores y el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”.

(...), por las distintas tonalidades de verde y cómo va representando en el mismo follaje de la obra las distintas fases de la historia de México. Entonces, hay un verde muy oscuro, un verde con azul y demás, pero muy oscuro, para las épocas “oscuras” como lo hubieran sido la conquista y la colonia; y ahí, curiosamente, no identifica su propia época con un color claro. Más bien, el centro, que sería como el siglo XIX, es un verde mucho más tendiente a lo amarillo. Mucho más optimista, digamos, y él lo identifica con ciertos periodos

históricos más optimistas, como la Revolución, que de ahí surgen estas ideas o nociones para poner un México mejor. Y curiosamente ya cuando llega a su momento contemporáneo, no es así. Hay una crítica muy fuerte social del empresariado, del clero, de este pacto social que se hace entre los obreros, el ejército y los campesinos. Que esa es en la última etapa del mural, si uno lo ve frente, del lado derecho superior. Y no es para nada optimista. (A. Rojas, comunicación personal, 1 de junio de 2016).

Dentro de estos tonos de verdes de los que habla, Rojas se inclina por un verde amarillento para describir cromáticamente al artista; colores que nos llevan a realizar una reflexión sobre los propuestos por Juan O’Gorman dentro de la casa-estudio de Rivera. La paleta de colores que plantea el arquitecto y los cuales trataremos más adelante con mayor profundidad presentan una inclinación por tonos tierra, tonos con los cuales el historiador Alan Rojas asocia a Diego, mostrando así como el color puede ser visto como una extensión del individuo — Diego— en el espacio, en el sentido de cómo un color o ciertos colores podrían describir la personalidad del usuario y cómo el arquitecto puede plasmarlos en su obra.

Cabe señalar que el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” fue pintado por Diego mientras el artista habitaba espacio de las casas-estudio encargadas a O’Gorman. Debemos recordar que el arquitecto cuenta a manera de anécdota que durante el tiempo en que se le encargó la construcción de las casas, tuvo un estrecho acercamiento con los artistas, además de ser un fiel seguidor del trabajo de ambos y de donde, seguramente, pudo tomar elementos estéticos que le permitieran después plasmarlos en el proyecto encomendado. Por ejemplo, uno de los colores más característicos de la casa de Diego es ese amarillo que reviste el piso de madera y el cual se hace presente en varias de sus obras⁶⁸, las cuales fueron realizadas antes de vivir en la casa de San Ángel y durante el

⁶⁸ Entre las obras en las que se puede apreciar el uso de este tono e amarillo se encuentran: “Retrato de Concha” (1927), “Paisaje con cactus” (1931), “Alegoría de California” (1931), la serie titulada “La raza” (1932), “Baile en Tehuantepec” (1935), “Campesinos” (1947), por nombrar solamente algunos ejemplos.

periodo de la construcción de las casas siendo claramente un tono que se sigue viendo dentro de su arte, una vez que ha habitado el espacio.



Fig. 34 “Amarillo fucsina”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

El tono amarillo al que nos referimos es ese al que Juan Fernando Coronel Rivera llama “fucsina” —también conocido como amarillo congo— y del cual nos comenta:

Diego después teorizó que se pintaron los pisos de fucsina. Originalmente, los pisos de duela de toda la casa era de un tono amarillo, que han tratado de conservar... a ese tono se le llamaba fucsina, así era coloquialmente conocido, que es ese amarillo. Ese tono era el color que se usaba en las pulquerías, porque la gente acostumbraba mucho escupir. Entonces, en las cantinas, para que no se hiciera ahí un atascadero con toda la clientela, echaban serrín. Compraban todo el serrín que quedaba en las madererías de por ahí, lo pintaban de este tono fucsina porque ahí no se veían los escupitajos, y luego lo ponían en los pisos de las cantinas. Y Diego dice que él le sugirió a O’Gorman utilizar este tono fucsina precisamente para que tuviera este color de las pulquerías, los pisos. (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016).

Otro de los colores que se hace presente en la casa-estudio del artista, es el color verde, el cual fue empleado en el mobiliario. Este tono también lo podemos ver de forma constante en la obra de Diego Rivera, apreciándolo en “Paisaje con un lago” (1900), “Paisaje de mediodía” (1918), “Retrato de Angelina Beloff” (1918), “La vendedora de flores” (1926), “Paisaje con cactus” (1931), en el fresco titulado “La industria de Detroit- La prensa de estampación” (1932-1933), y claro, en el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1941), entre otros.



Fig. 35 “Tono verde empleado en el mobiliario de la casa-estudio”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Ambos colores, el amarillo y el verde, son tonos muy representativos de la obra de Diego y por ende no es casualidad que éstos se hagan presentes en la casa-estudio del pintor e, incluso, que se le pueda asociar al artista, tal como lo hizo el historiador Alan Rojas

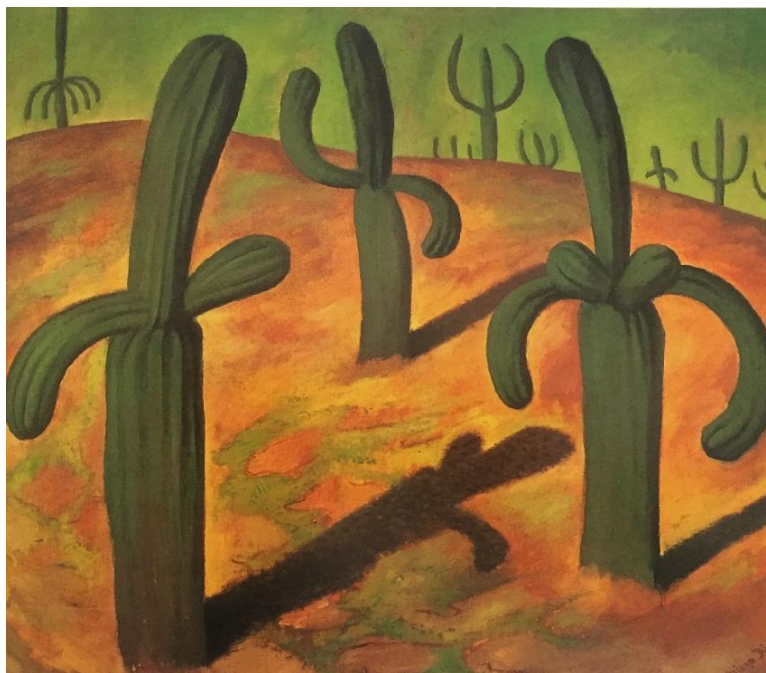


Fig. 36 "Paisaje con cactus"
Por: Diego Rivera, 1931.

Por otra parte, a Diego se le reconocía por llevar una intensa vida política y simpatizar con los movimientos comunistas, de allí a que a Diego se le pudiera asociar con el color rojo, tono utilizado por O'Gorman para vestir el exterior de la casa del artista. Con esto no estamos afirmando que el arquitecto lo haya hecho por tal razón, ya que según Alfredo Ortega Quesada⁶⁹, Coordinador de acervo inmueble del Museo Estudio Diego Rivera, Juan O'Gorman proyecta la casa del pintor bajo este esquema de color desde una tendencia precolombina con el fin de mantener el nacionalismo, aunque de forma personal él sí asocia a Diego con el color rojo por mantener principios políticos de izquierda.

⁶⁹ Entrevista reanalizada el día 1 de junio de 2016 dentro de las instalaciones del Museo en la Ciudad de México. Para mayor información consultar la entrevista en anexo 2.3.

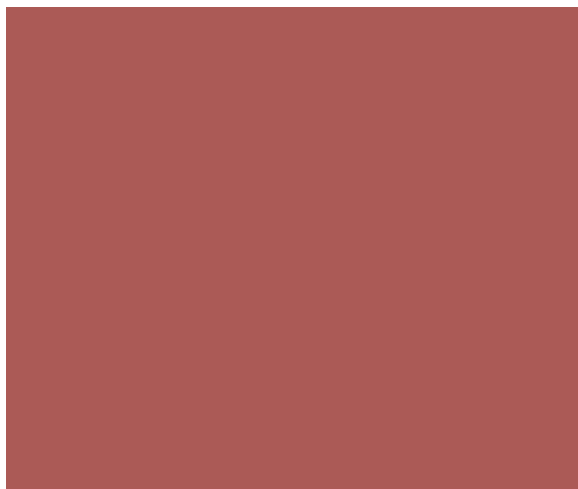


Fig. 37 “Tono rojo indio oscuro”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Cuál haya sido la perspectiva cromática de O’Gorman al momento de seleccionar el tono rojo indio oscuro para la casa de Diego, fuese por resaltar la vena popular mexicana o por la postura política del artista, ambas razones podrían simpatizar con lo que era el maestro Rivera, una persona apasionada que vivía entre la pintura y la política. Este color —rojo—, al igual que el amarillo fucsina, el verde y la paleta de colores tierra, nos permiten reconocer la influencia cromática que existía entre usuario y arquitecto, o viceversa, y cómo cada uno de estos tonos tenía una relación directa con Diego, y cómo Diego se apropió del espacio por medio del color.

3.2.2. Frida Kahlo.

A Frida Kahlo (1907-1954) se le conoce hoy en día como la pintora más famosa que ha dado México y, se dice, es la pintora latinoamericana más destacada del siglo XX. A Frida al igual que a Diego Rivera, se le reconoce como a una persona de izquierda por su activismo político dentro del partido comunista, además de ser vista

como alguien que se preocupa por tratar de rescatar las raíces del arte mexicano, ya que decía estar segura de encontrar en ellas la identidad nacional.

Por ello, en su obra Frida se vale de la influencia de exvotos, retablos religiosos y milagros. Su pintura va del autorretrato a las naturalezas vivas; de los cuadros de nacionalistas –como El marxismo dará salud a los enfermos– a las telas realistas en las que da testimonio de su condición femenina. Un ejemplo es Mi nacimiento (1932), donde se retrata con crudeza el acto de nacer. Aunque muchas veces se le califica de surrealista, Frida establece que, al contrario de los pintores de esta vanguardia, ella no pinta sus sueños, sino su realidad. (Museo Frida Kahlo).

La pintura de Frida nace casi de forma accidental y, se podría decir, de manera terapéutica. Como es sabido, la artista además de padecer poliomielitis a temprana edad, sufre un accidente en el año 1925 en el cual se ve afectada al presentar diversas fracturas en casi todo el cuerpo. A raíz de este accidente, la artista debe permanecer por un tiempo en cama y es en este periodo cuando empieza a pintar de forma constante. La propia Frida dice que su madre puso un espejo en el dosel de la cama para que pudiera ver su reflejo; “éramos como dos Fridas: yo y la del espejo. Desde ese momento mi compañía fui yo misma” (Reynoso, 2012, p.14). Además de asegurar de que la pintura fue su salvación en esos momentos.

Para Gerry Souter (2015) las pinturas de Frida representaban un diario visual, en las cuales se hace presente una manifestación externa de su diálogo interior, diálogo que para Souter representa un grito de dolor.

Sus pinturas dieron forma a recuerdos, paisajes de la imaginación, escenas vislumbradas y rostros observados. La gama de colores simbólicos que utilizó logró que la locura (el amarillo) y la claustrofóbica prisión de yeso y de corsés de acero se mantuvieran a prudente distancia. Su vocabulario personal, constituido de imágenes icónicas, devela algunas claves de cómo ella devoraba la vida, amaba, odiaba y percibía la belleza. (Souter, 2015, p.7).

Se puede decir que Frida fue una persona que vivió desde muchos contrastes y a través de muchos sentimientos. Fue una mujer muy acompañada pero también muy solitaria, llena de amor y desamor, pero siempre muy apasionada. En entrevista con la fotógrafa Cristina Kahlo⁷⁰, sobrina nieta de Frida, ella nos comenta que si tuviera que describir a Frida con un color, sería el rojo.

(...) no sé si porque el color rojo tiene una implicación importante con la sangre, con la pasión, con el fuego, con elementos que yo relaciono a Frida. Definitivamente. La encuentro como un personaje encendido. Así como una llama, eso es lo que a mí me representa. (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016).

La asociación cromática que hace Cristina respecto a Frida nos resulta interesante ya que la gran mayoría de las personas podrían asociar casi de manera automática a Frida con el color azul, específicamente uno brillante como el que reviste su casa de Coyoacán y a la que familiarmente se le conoce como “Casa Azul”; respecto a esto, Cristina Kahlo nos menciona que “Es muy curioso como la Casa Azul se ha convertido en una especie de personaje. La gente habla y dice “estoy en la Casa Azul”. Hablar de Casa Azul es como hablar de un personaje más en la historia.” (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016).

Por otra parte, el color azul —añil— también se hace presente en la casa-estudio que el arquitecto O’Gorman construye por indicaciones de Diego para Frida, y de la cual hemos mencionado la artista estuvo al pendiente en su etapa de construcción, así como también conocemos que Frida y Juan fueron amigos muy cercanos (ambos coyocoanenses) y que durante el tiempo en que fue solicitada la casa estuvieron en constante comunicación. Considerando esto, no resulta extraño que talvez el propio arquitecto asociara este color con la artista y de allí que lo

⁷⁰ Entrevista realizada en la casa-estudio de la fotógrafa el día de 26 de mayo de 2016 en Ciudad de México. Consultar anexo 2.1 para conocer a detalle la entrevista.

utilizara en el interior y en el exterior de la casa, y de esta forma poder “incluir” a Frida en el espacio.



Fig. 38 “Tono azul añil”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Frida (2014) escribe en su diario constantemente de colores y el significado, y las emociones que le da a cada uno de ellos. Si hablamos particularmente del color rojo y del azul, colores con los que hasta ahora hemos asociado a la artista, ella dice que “(...) los nervios azules son. No sé porqué - también rojos, pero llenos de color.” (p.210), también menciona que el color azul es pureza, es amor; mientras que el azul marino es ternura y distancia. Del rojo se cuestiona si es sangre y en una de sus cartas dice “rojo-soy” (Kahlo, 2014, p.203). Quizás la propia Frida se consideraba una persona apasionada, así como la percibe y la describe Cristina Kahlo.

PALETA DE COLORES DE FRIDA

El verde: luz tibia y buena.

Solferino: azteca, TLAPALI, vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo.

(Café:) color de mole, de hoja que se va, tierra.

(Amarillo:) locura, enfermedad, miedo, parte del color y de la alegría.

(Azul:) electricidad y pureza, amor.

(Negro:) nada es negro, realmente nada.

(Verde:) hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de este color.

(Amarillo:) más locura y misterio, todos los fantasmas usan traje de este color o, cuando menos, su ropa interior.

(Azul verdoso:) Color de anuncios malos y de buenos negocios.

(Azul marino:) Distancia. También la ternura puede ser de este azul.

(Rojo:) ¿sangre? Pues, ¡quién sabe!

Fig. 39 "Paleta de colores de Frida. Extracto del diario de Frida Kahlo"
Por: Museo Frida Kahlo, s/f.

Ambos colores, rojo y azul, son los colores empleados por O'Gorman en el exterior de las casas que construyo para los pintores, esas casas que estaban unidas pero a la vez separadas. Frida vivía en la casa azul, un tono fuerte, casi marino, tono que para Frida representa la distancia, talvez esa distancia que había entre ella y su Diego. Aunque también para ella el color azul era amor, y es quizás lo que este color le hacía sentir en su casa de Coyoacán, esa casa de la que ella misma decía "(...) fue siempre mi raíz, el sitio donde me sentía protegida, donde viví apasionadamente." (Reynoso, 2012, p.8), donde ella nació y murió. El color azul es el común denominador entre las casas que habitó por mayor tiempo Frida Kahlo, color que se ha convertido en una extensión de la pintora en el espacio. Esas casas

—la de Coyoacán y la de San Ángel— representan los contrastes que vivió Frida, vivencias tan contrastantes como los significados que le dio a este color.

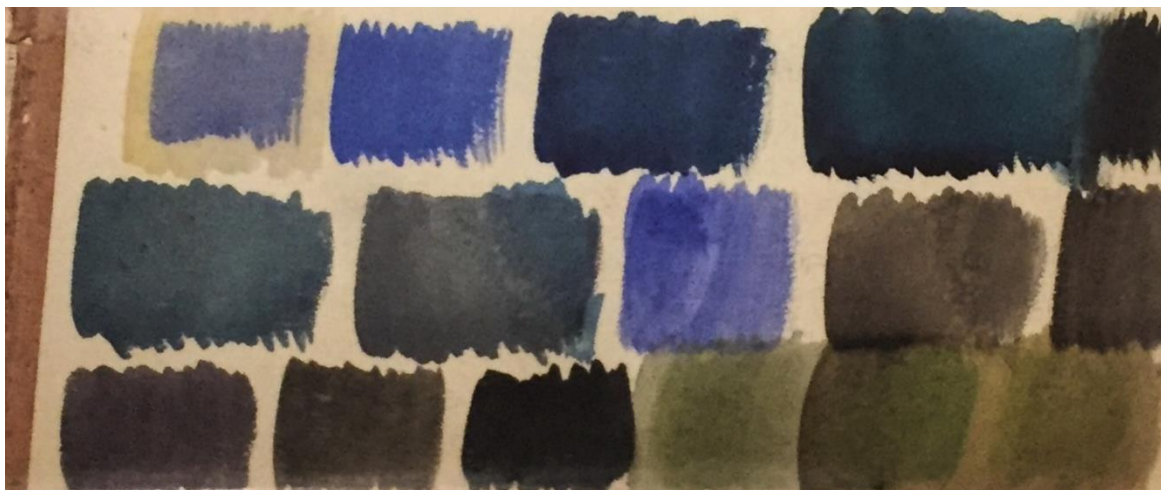


Fig. 40 "Paleta de colores de Frida."
Por: Museo Frida Kahlo, s/f.

La paleta cromática empleada por Frida Kahlo, y la cual el Museo que lleva su nombre se dio a la tarea de rescatar por medio de una profunda restauración, nos permite ver la inclinación que tenía la pintora por el color azul en distintas tonalidades, pero también por el verde y los tonos tierra, presentando una similitud en los colores que utilizaba Diego Rivera. Esta paleta cromática también se hace presente en las casas-estudio que el arquitecto construyó para los artistas y de esta forma nos dejan ver la cercanía que había entre ellos, así como la influencia estilística que Diego ejerció en Frida y Juan por medio del color "local".

3.3. Análisis cromático.

La presente investigación ha sido abordada desde los estudios más sobresalientes en el tema del habitar y el color, partiendo de una perspectiva general de este elemento en el interior arquitectónico hasta llegar al uso cromático en el espacio

interior en México, teniendo como caso de estudio las casas-estudio que construyó el arquitecto Juan O'Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo.

Este análisis cromático se llevó a cabo entre el año 2015 y 2016 (consultar anexo 3), y se realizó del exterior al interior de las viviendas, enfocándose especialmente en los adentros de las casas, particularmente en el estudio de Diego Rivera por ser quien vivió de forma permanente en ella -prácticamente desde que les fue entregada hasta el día de su muerte- a diferencia de Frida quien ocupó su casa por un tiempo muy breve. Este espacio, el estudio de Diego, fue seleccionado ya que es el lugar donde el artista pasaba la gran mayoría de su tiempo; además de ser el lugar al que O'Gorman, por petición de Diego, debería prestar mayor importancia y al día de hoy permanece fiel al periodo en que fue utilizado, y habitado por Rivera.



Fig. 41 "Sin título."

Por: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA, s/f.



Fig. 42 “Estado actual del estudio de Diego Rivera.”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

La propuesta arquitectónica de O’Gorman era un concepto nuevo para México e incluso para Latinoamérica, a principios de su carrera arquitectónica se concentró en realizar espacios que solamente tuvieran lo necesario, espacios que buscaban ser funcionales y en donde los materiales empleados, así como las características de éstos —como es el caso del color—, eran el único elemento que “decoraban” el lugar.

Los materiales que O’Gorman decidió utilizar eran, sin duda, los más económicos y resistentes. Casi todos se dejarían a la vista, por su facilidad para conservarlos. El acabado de la estructura sería aparente también, las losas aligeradas tendrían un color gris (puesto que los colados se hicieron de concreto), y se conservaría el rojo opaco de los

casetones de barro en las losas. Esto no era todo, en su diseño O’Gorman explotó al máximo los materiales aparentes y los usó estéticamente quizá de modo inconsciente, o aun a su pesar (...) (Guzmán, 2007, p.44).

No bastó el hecho que esta forma de construir ya por si sola resultara “llamativa”, al romper con la arquitectura acostumbrada en la época, debía ser aún más “provocativa”, al construirse dos casas que a la vez fueran espacios de trabajo y que en ellas viviera de forma independiente un matrimonio. Como hemos mencionado, las casas-estudio de los artistas generaron asombro entre los vecinos, asombro provocado al creer que estas casas —así como la que O’Gorman construyó para su familia— presentaban una volumetría simplista y estaban revestidas por tonos muy agresivos, colores tomados de la arquitectura popular mexicana.

El color rojo indio que viste la casa de Diego y el azul añil la de Frida, son tonos que definitivamente no pueden ser ignorados —aún hoy en día— al momento de pasear por San Ángel. Aunque es cierto que actualmente en esta zona ya se pueden apreciar espacios arquitectónicos que se alejan de lo colonial y que rompen con la arquitectura tradicionalista del sector, no fue así en la época en la que fueron construidos (1931-1932) y seguramente al ver allí de pronto dos casas con esos colores tan “vibrantes”, generaban un choque visual en el espectador.

Si hablamos de la época en la que ellos vivían, arquitectónicamente no había casas así. Estamos hablando de que esas casas son un parteaguas en la arquitectura nacional, y el contexto urbano que tiene San Ángel, son casas coloniales, con Art Decó. Por ejemplo, enfrente tienes a la Hacienda San Ángel Inn, que no tiene nada que ver con estas casas. Es más, la gente se espantaba de estas casas, decían “¿son fábricas o qué son?”. Entonces, no tienen nada que ver con el contexto. Son realmente hechas en torno a la idea del propio Juan O’Gorman y la idea de Diego Rivera de siempre ser totalmente distinto a todo. (A. Ortega, comunicación personal, 1 de junio de 2016).

Para el Dr. Xavier Guzmán, la arquitectura de Juan O’Gorman, cromáticamente, parte de una aparente simplicidad, la cual se da por el uso de colores “puros” pero que al apreciarlos en conjunto le otorgan al espacio una riqueza visual.

El rojo indio que define la casa de Diego, como decía Toyo Itto, con este brazo que parece que se lo pasa al volumen pequeño, azul, de la casa de Frida. Y aparentemente hasta ahí termina, es muy simple, pero si uno ve el amarillo congo de los pisos de duela, el naranja de toda la herrería, el rojo crudo del tabique, de las losas aligeradas y después, el verde de los cactus. El color negro, gris, tan atractivo de la piedra brasa en los corrales, etc. Todo esto crea una riqueza cromática, insisto, aparentemente muy sencilla, pero de una riqueza verdaderamente sorprendente, porque los volúmenes de la arquitectura se perciben por el contraste, el contraluz, la incidencia de la luz en todos estos colores, pero en todos estos materiales con calidades táctiles distintas, le da una riqueza enorme a la arquitectura de O’Gorman. (X. Guzmán, comunicación personal, 22 de septiembre de 2016).

Estos contrastes cromáticos de los que habla el Dr. Guzmán se pueden apreciar desde el exterior de las casas, contraste que se da por el color rojo y azul. Esta combinación de colores psicológicamente genera la impresión de fuerza y es por eso que visualmente atrae la mira de las personas que pasan por estos espacios. Eva Heller (2011) define a estos dos colores como psicológicamente opuestos y menciona que el color azul puede estar relacionado a las “(...) cualidades espirituales, en oposición al rojo de la pasión.” (s/p); aunque al ser estos combinados, el acorde cromático que genera puede dar el sentimiento o la impresión de armonía.

Esta oposición cromática entre el azul y el rojo coincide con esa asociación de color que hace Cristina Kahlo en referencia a los artistas, y cómo de forma opuesta, la lectura del tono exterior de estas casas puede ser interpretada desde la personalidad de Diego y Frida. Como hemos mencionado anteriormente, Cristina

Kahlo asocia cromáticamente a Frida con el color rojo y a Diego con el azul, tonos empleados de forma inversa en las casas de los artistas, “(...) el azul, que para mí es el color de Diego, contiene a Frida. Y el rojo, que es el color de Frida, contiene a Diego.” (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016). Cristina visualiza a Diego en azul por ser para ella una “figura mucho más ecuánime, aunque también con sus pasiones y sus temas, siento que es una figura mucho más tranquila.” (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016); a diferencia de Frida, a quien la ve como a una persona más apasionada y “encendida”, asociación que puede ser abordada desde la psicología del color.

Ahora bien, si nos enfocamos en la propuesta cromática de los espacios interiores, tanto de la casa-estudio de Diego como la de Frida, podemos darnos cuenta que presentan una misma composición armónica, ya que O’Gorman utiliza los mismos materiales y los deja expuestos, además de aquellos tonos agregados por iniciativa del arquitecto y los propuestos por Diego, como es el caso del amarillo fuscina que recubre los pisos de madera.



Fig. 43 “Paleta de colores empleada por O’Gorman en el interior de las casas-estudio”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

En la casa de Frida el color azul añil que parte desde la planta baja se extiende a manera de cenefa por las escaleras semicirculares de concreto que nos permiten ingresar al interior de la propiedad y nos conducen hasta el acceso del

primer piso —aquí se encuentran la cocina, el comedor, la sala y la escalera que comunica al segundo nivel—; a diferencia del rojo indio que solamente viste el exterior de la casa-estudio de Diego y no fue empleado como un elemento conductor hacia el interior.

Al estar en la casa de la artista nos damos cuenta que predomina el color blanco que envuelve a todo el espacio al ser aplicado en los muros y el color gris en todos esos elementos de concreto aparente —retícula de la losa, columnas, puertas, escalones y la tina del baño—. El color blanco en algunos momentos del día se aprecia un tanto grisáceo por la generación de penumbras, especialmente en el espacio del comedor que está localizado al este de la vivienda. Aunque predominan el color blanco y el gris en el interior de la casa, no resulta ser un espacio frío, ya que los casetones que son parte de la losa están recubiertos por un tono naranja y el piso de madera en color amarillo —ambos tonos pertenecientes a la familia de los colores cálidos—, generan un ambiente más acogedor y un contraste visual en el lugar; contraste que también se da por medio del mobiliario color verde y el tono guinda aplicado en la herrería de la casa.



Fig. 44 “Primer piso de la casa-estudio de Frida.”
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Al finalizar la sala se encuentran las escaleras que comunican a este piso con el segundo; en este nivel se encuentra un baño y una pequeña recámara que mantienen la misma gama de colores que el primer piso. Dentro de este nivel también está localizado el estudio de la pintora, estudio que ocupa prácticamente más del 50% del espacio de la última planta. El estudio, a diferencia del resto de los espacios de la vivienda, está delimitado por ventanales que van desde el piso hasta la losa; orientados al sur, al este y al norte, beneficiándolo con luz natural durante gran parte del día, además de romper con la monotonía arquitectónica del lugar al otorgarle una vista a diferentes puntos de San Ángel y así, sentirse en el exterior desde el interior de la casa. Por otra parte, estos ventanales le permiten al usuario apreciar una infinita paleta cromática al observar los distintos tonos de la vegetación del lugar, el color de las fachadas de los inmuebles vecinos —entre ellos el rojo de la casa de la familia O’Gorman— y esa variedad de colores que se presentan en el ambiente a través del efecto que da el amanecer y el atardecer, y las diferentes estaciones del año; igualmente todos esos colores espontáneos que se pueden presentar con las diferentes situaciones que ocurren en las calles del sector.

Por otro lado, la casa de Diego Rivera está compuesta por una planta baja, dos pisos y un mezzanine; la planta baja es un espacio abierto que funciona como vestíbulo exterior y el cual está delimitado por el volumen de la propia construcción, y por consecuencia el color que se mantiene presente en este espacio es el rojo indio, tono que hace contraste con el verde de las cactáceas que sirven como barda perimetral. En esta planta se encuentra una escalera exterior con forma helicoidal —como menciona el Arq. Víctor Jiménez, es una variante mucho más grande y elaborada que la existente en la casa de 1929— que nos conduce al primer y segundo piso de la casa-estudio.

Al llegar al primer piso nos encontramos con el mismo modelo de puerta que fue utilizado en los interiores y exteriores de la casa de Frida, puerta realizada con bastidor de acero en color guinda y panel gris de fibrocemento. Una vez atravesando el umbral podemos acceder al vestíbulo interior y de aquí desplazarnos por medio de una escalera al segundo piso, o bien, atravesar el vestíbulo para llegar a una

recámara y a un baño (espacios actualmente cerrados al público), y a la galería que era utilizada como espacio de exhibición y venta de las obras del artista. En esta casa, al igual que en la de Frida, todos los muros interiores son de color blanco; color que presenta una apariencia grisácea en el vestíbulo interior de la casa de Diego, efecto provocado por la poca cantidad de luz recibida y por la generación de sombras. En esta parte de la casa podemos apreciar como visualmente el tono amarillo con el que fue teñido el piso de madera se vuelve el color dominante en el espacio.

Los muros de la galería están orientados al poniente y al norte, en esta última dirección se encuentra un ventanal que va del piso a la losa, y a pesar que la luz natural del norte tiende a ser menos intensa que la del sur, este espacio de la casa se encuentra perfectamente iluminado y permite que tanto el color blanco de los muros, y el amarillo de los pisos, se aprecien más brillantes y psicológicamente se perciba como un espacio cálido y de mayores proporciones; esta calidez también surge como efecto al tener como punto focal la casa de la familia O’Gorman, ya que el ventanal enmarca de manera perfecta la fachada sur de la casa de 1929 y pareciera que es un cuadro que se exhibe de forma permanente en la galería.

Al llegar al segundo piso de la vivienda —ya sea por la escalera interior o la exterior— nos encontramos nuevamente con un pequeño vestíbulo, que a diferencia del localizado en el primer piso se aprecia menos opresivo, ya que el color blanco que reviste a los muros no tiende a verse tan grisáceo y esto permite que psicológicamente se perciba como a un espacio de mayor altura. Este vestíbulo nos comunica con una escalera interior que nos lleva a un mezzanine; del vestíbulo también nos podemos desplazar a la habitación del artista y a un baño, espacios que continúan con la misma propuesta de material y de colores; color blanco en muros, amarillo en pisos, verde en mobiliario, guinda en herrería, naranja en los casetones de la losa, gris en la retícula de la losa y en todos aquellos de elementos de concreto aparente. Dentro de este segundo piso también se encuentra el espacio al que el arquitecto Juan O’Gorman debía poner mayor interés —por petición de Diego—, el estudio del pintor.



Fig. 45 “Sin título.”

Por: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA, s/f.

El estudio de Diego Rivera es un espacio que ocupa más de la mitad de la extensión del segundo piso y se diferencia del resto de la casa por presentar dos escalas distintas; el área localizada al oriente mantiene una altura más íntima, altura de aproximadamente 2.15m, mientras que el lado opuesto del estudio —orientación poniente— presenta una doble altura. La parte del estudio localizada al oriente, pareciera estar cubierta por un color gris pálido en ciertos momentos del día e incluso la intensidad del resto de los colores —naranja del casetón, amarillo de la duela y el verde del mobiliario— llegan a perder su brillantez y adquieren una

apariencia ceniza y opaca. Dicho efecto se da especialmente en los meses de otoño y primavera se debe a que la poca luz natural recibida es de forma indirecta, ésta es proveniente del norte, el sur y el oriente a través de unas pequeñas ventanas (30cm aproximadamente) que fueron colocadas a manera de cenefa en la parte superior de los 3 muros que enmarcan esta parte del estudio.



Fig. 46 “Área oriente del estudio de Diego Rivera.”
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Este efecto de opacidad que presentan los colores que revisten cada uno de los elementos que integran el área de menor escala del estudio, repercuten en la forma en que el espectador percibe el espacio, visualmente se aprecia como un lugar de menor altura, una superficie fría, un sitio apagado e independiente del área poniente. Seguramente la forma en que fue proyectado el estudio buscaba precisamente el último efecto mencionado, generar visualmente dos tipos de espacio dentro del mismo perímetro, un lugar más íntimo que funcionará como espacio de almacenamiento y de preparación, que no fuera tan vistoso como el lugar que serviría para desarrollar las obras del maestro Rivera.

El área del estudio que se encuentra al poniente y que presenta una doble altura, ofrece un efecto visual similar al de la galería, ya que éste también tiene un ventanal localizado al norte de la propiedad y funciona como muro de cristal al abarcar toda el área de éste en tal orientación. La iluminación natural en esta parte del espacio es más basta e intensa a diferencia de la zona del oriente, propiciando que el color blanco de los muros conserve una apariencia uniforme y mantenga una tonalidad clara; permitiendo al artista tener un dominio perfecto de las tonalidades que deseaba obtener por medio de las mezclas de pigmentos y los colores que quería plasmar en sus obras, al no tener un distractor cromático dentro de su lugar de trabajo. El color blanco en contacto con la luz fría del norte refuerza su pureza e intensidad cromática, tanto que algunas ocasiones en los meses de verano este color blanco pueda verse azulado.

Por otro lado, el color amarillo que reviste el piso de madera en esta parte del estudio y en algunos meses del año como es el caso de junio presenta una apariencia menos brillante y se vuelve más café, efecto contrario al mes de enero donde el amarillo es más intenso; este efecto visual también se presenta en el color verde que recubre el mobiliario, a diferencia del color naranja de los casetones de la losa y el gris del concreto aparente que suelen ser más intensos en verano y opacos en invierno. Este contraste visual que se da entre estos colores —amarillo y verde contra naranja y gris— permite mantener un equilibrio cromático en el espacio, ya que además de todos los tonos de los materiales utilizados en el estudio,

también están aquellos colores de la colección de arte prehispánica de Diego Rivera, así como los judas que son parte de la ambientación del lugar e incluso, toda esa paleta de colores que se da por medio de los materiales de trabajo del artista y el azul intenso de las cortinas de mezclilla. Toda esta paleta de colores, los que componen la estructura arquitectónica, el mobiliario, el arte que funciona como elemento decorativo y el material de trabajo del maestro, nos permiten percibir a su estudio como un espacio alegre, un lugar vivo, donde incluso el color gris adquiere un toque festivo.



Fig. 47 “Área poniente del estudio de Diego Rivera.”
Por: Fausto Aguirre, 2015.

Por último, en la casa-estudio de Diego, se encuentra un mezzanine desde el cual se puede apreciar el estudio del pintor y dentro de este mismo nivel también está la oficina del artista, oficina que nos comunica con la azotea y ésta con el puente que une a las dos casas, la de Diego y la de Frida. La propuesta cromática

tanto del mezzanine como la del despacho, mantienen la misma armonía que el resto de la casa, siendo quizás la única diferencia que el mezzanine está protegido por una baranda de color guinda y el hecho que desde este punto se puede apreciar todo el colorido de los objetos que conforman el estudio de Diego, así como el paisaje del norte de San Ángel.

3.3.1. Espacio y usuario.

Como sabemos, las casa-estudio de Diego y Frida fueron un encargo que el pintor le hizo a Juan O’Gorman; y aunque Frida estuvo involucrada en el proceso de la realización y supervisión de la obra, no resultó un espacio que ergonómicamente haya sido funcional para la artista e, incluso, no fue un lugar que ella habitara de forma permanente. Tal vez la principal razón de que Frida no perdurará hasta sus últimos días en esta casa no sea una cuestión física, es decir ergonómica o antropométrica, sino una cuestión afectiva y emocional.

Cuando O’Gorman diseña las casas, es imposible que hubiera estado pensando realmente en la condición de Frida, porque tú no haces una casa para una mujer inválida en tres pisos. Es absurdo. No hay manera. (...) Entonces, lo que yo pienso es que la idea de Diego siempre fue que en realidad no vivieran tanto tiempo juntos, como sucedió. (...) Entonces yo creo que la idea, si bien eran dos estudios, y supuestamente uno era la casa de Diego y la otra, de Frida, en realidad yo creo que la idea de Diego era estar ahí, como se estuvo, y que Frida permaneciera en Coyoacán, como sucedió. Frida nunca se sintió cómoda, estuvo muy poco tiempo. Yo creo que la situación traumática cuando encuentra a Diego con su hermana, que fue ahí, es lo que definitivamente la despacha, pero no la siento ahí. No la siento, como en Coyoacán. Nunca se apropió. En las casas, así como veo a Frida en la casa de Coyoacán, en estas veo nada más a Diego. Diego fue finalmente quien las empleó y las saturó con su colección de arqueología. Los pisos de abajo eran como exhibidores, y estaban todos los cuartos llenos de arqueología. (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016).

Frida Kahlo regresa en el año de 1941 a vivir de forma definitiva a su casa en Coyoacán, es aquí donde ella nació y en donde se sentía cómoda, además de ser un espacio al que siempre añoró mientras vivió fuera; como la propia artista decía la casa de Coyoacán era su fortaleza. Es evidente que el apego que sentía Frida por la Casa Azul no lo tuvo en la de San Ángel y en realidad Frida nunca hizo suyo este espacio; como bien mencionó Cristina Kahlo en la entrevista realizada, para Frida el significado de casa se da en la Casa Azul y no en la de San Ángel porque no la habitó.

Son pocas las fotografías que se conocen de Frida dentro de las casas estudio, y no siento que ahí esté representada. Pero en casa azul, yo siento que la casa fue una extensión de sí misma y de su obra. Tanto en los colores como en los objetos, los animales. Si tú analizas la obra de Frida, aparecen muchos de los objetos que estaban en su casa, muchos de los animales que convivían con ellos. Entonces, para mí, pienso que para Frida Kahlo la casa era una extensión de sí misma. (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016).



Fig. 48 "Sin título."

Por: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA, s/f.

En este sentido podemos decir que un lugar puede ser habitable y vivido solamente si éste provoca en el usuario un valor afectivo más allá de un agrado espacial y en donde se sienta parte del entorno. El sentido de habitar —tema tratado a profundidad en el apartado 2.1— se da por medio de la relación y conexión psicológica, y afectiva, que el usufructuario logre mantener con el espacio.

Las moradas con el tiempo van adquiriendo la personalidad de sus habitantes, reflejada en la vocación de sus habitaciones y colores con que revisten sus paredes, el estilo de los muebles o los objetos que sus dueños escogen para adornarla. Todo nos habla de sus gustos y preferencias más personales e íntimas. (Reynoso, 2012, p.4).



Fig. 49 “Interior de casa de Frida Kahlo en Coyoacán.”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Al visitar la casa de Frida en San Ángel nos podemos dar cuenta que prácticamente no hay nada de ella en el espacio⁷¹, ese lugar en realidad puede ser más apreciado desde el manifiesto de la arquitectura funcionalista e incluso, puede ser vista como una obra que habla más de O’Gorman que de la artista, a diferencia de la hoy conocida como Casa Azul en Coyoacán. En ésta última se puede apreciar la manera en que Frida se apropiaba del espacio y como menciona Esmeralda Reynoso (2012), “El Museo Frida Kahlo, en Coyoacán, es donde a cada paso los visitantes comparten los sentimientos que quedaron impregnados en esa, su casa.” (p.4).

La Casa Azul desde el exterior al interior, e incluso el contexto en la que ésta está localizada, representan la vida de la pintora; pareciera que los espacios hablan y te cuentan las vivencias de Frida, permitiendo al espectador entablar una conexión entre la personalidad de la artista y su casa, lo cual no ocurre en la de San Ángel, o quizás no en los interiores de la casa-estudio, a diferencia del exterior donde para el arquitecto José María Bilbao si hay una notaría representación de Frida —y de Diego— en la propuesta arquitectónica de O’Gorman.

(...) en la misma escala, son estas dos figuras: una figura frágil, la de Frida, pero no frágil en el sentido peyorativo. Más bien frágil en el sentido de que es otra escala, es mucho más delicada, mucho más sensible. En cambio, el de Diego, es mucho más la voluntad del objeto, de esta casa estudio. (...) es mucho el volumen de Diego. Este personaje de una gran estatura, de una gran talla. (J. Bilbao, comunicación personal, 18 de agosto de 2016).

Como hemos mencionado, el encargo de Diego a O’Gorman se apega más al pintor y no a Frida. Desde el exterior de las casas nos podemos dar cuenta que

⁷¹ “Lo que pasa es que cuando Frida se fue, se llevó todo. Todos sus muebles, todo está en la casa azul. Todo. Lo único que el museo tiene de Frida es una falda y una fajilla con bordados. Te mentiría si te doy más detalle, pero es como una fajilla bordada y una falda. Porque realmente el momento en el que se fue, ella agarró todas sus cosas y se largó. Y no es que haya dejado muebles, ropa o artículos. De verdad, vació la casa y se la llevó.” (A. Rojas, comunicación personal, 1 de junio de 2016).

la proyección de los espacios están más enfocados a cubrir y a satisfacer las necesidades de Rivera; es decir, este espacio representa más a Diego que a Frida. Las casas-estudio de San Ángel son “muy tendiente a Diego, más que nada. Lo que pasa es que hay ciertas construcciones que se hacen acerca de los personajes, y que el espacio termina, muchas veces, reflejando eso.” (A. Rojas, comunicación personal, 1 de junio de 2016). Para él, a diferencia de la artista, si fue su casa.

Era su refugio. Nunca la dejó una vez que se mudó. Si bien durante la guerra tuvieron la idea de irse a la Anahuacalli⁷² para tratar de evitar la bomba atómica —una cosa muy simpática—, pues una vez que llegó y se quedó ahí y ahí murió. Entonces, eso te hace ver que para Diego significaba mucho porque era su zona de confort. Si no, era un hombre rico, podía irse a donde quisiera. Pero el hecho de que siempre llegara a su casa, esa era su casa, entonces creo que eso le significó. Era su zona de confort, ahí era donde producía, recibía, vivía, comía ahí. Entonces, le significó todo. Era su espacio. (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016).

Al estar allí, en la casa que ocupó Diego Rivera, y particularmente en su estudio, nos podemos dar cuenta en como el artista personalizó el espacio, en cómo él se apropió de la arquitectura de O’Gorman. Este espacio intervenido con arte prehispánico y con objetos característicos de la cultura popular mexicana, además de la propuesta cromática sugerida por Diego y la mezclilla que recubren las ventanas, nos dejan ver el vínculo afectivo y emocional que el artista desarrolló con el espacio, su espacio. El cómo por medio de sus vivencias, gustos y costumbres pudo hacer una arquitectura funcional aparentemente fría, y alejada de enfocarse en el arte de embellecer el espacio, Diego logra hacer un espacio cálido y decorado.

⁷² “El Anahuacalli es un experimento arquitectónico para desarrollar un estudio y un museo sobre un amplio terreno en San Pablo Tepetlapa, en el Pedregal de Coyoacán. Es un conjunto de piedra volcánica inserto en el manto rocoso, que intenta unificar las constantes arquitectónicas prehispánicas con el lenguaje expresivo y monumental de la arquitectura contemporánea. La obra, ideada y dirigida por Diego Rivera, fue materializada y ajustada compositivamente por Juan O’Gorman (...).” (González, 2008, p.60).

Para Diego, vivir en esas casas, era su mundo. Para Diego, esas casas sí representaron su hábitat, su estudio. Un artista, digamos, el lugar donde vive el 90% de su tiempo, es el estudio. Y para Diego, esas casas representaban todo. Su estudio, el lugar donde recibía gente. Diego no recibía gente en casa azul. A los coleccionistas, a los reporteros, fotógrafos, etcétera, los recibía en San Ángel. Las comidas con amigos y demás eran en casa azul, pero las cosas informales donde Diego no iba a enseñar su obra. (C. Kahlo, comunicación personal, 26 de mayo de 2016).

Podríamos decir que Diego se sentía muy orgulloso de su espacio y le gustaba mostrarlo como si fuera una más de las piezas de su colección de arte; desde que él conoció la casa de la familia O’Gorman vio a este tipo de arquitectura como algo especial, autentico y con una belleza que se alejaba de lo común. Para Diego, la propuesta revolucionaria —arquitectónica hablando— que le mostró O’Gorman, era una obra de arte y seguramente por esta razón le tuvo tal amor a su casa. Nadie puede discutir que él —Diego— fue un gran artista y una persona apasionada que durante toda su vida vivió para hacer arte y le gustaba vivir rodeado de él. La casa-estudio de San Ángel se volvió algo representativo de la vida de Diego; e incluso del propio lugar, tal y como menciona el historiador Alan Rojas:

Al principio, estas casas desentonan completamente con la arquitectura del lugar, y al final, pues ahora hay un patronato, el Patronato de San Ángel, que busca también preservar estas casas. (...) los sanangelinos ya se lo han apropiado como algo suyo. Como algo muy del lugar, no nada más la Iglesia de San Jacinto, o el Convento del Carmen, sino que ya San Ángel también es las casas funcionalistas de Juan O’Gorman.

Como algo representativo. Como un lugar de la memoria, también. Piensa sobre todo en la población un poco mayor, cuando hablas con ellos, y si es gente que ha vivido toda su vida, desde pequeños, aquí. Siempre tienen un recuerdo de estas casas. Es un lugar de la memoria en San Ángel, para los mismos sanangelinos. Todo mundo recuerda, sobre todo los mayores, la figura de Diego Rivera, de Frida Kahlo. Algunos recuerdan a Juan O’Gorman, a su hermano Edmundo, el historiador, también. Empiezan a ser como estos hitos, entonces yo creo que la obra de O’Gorman es transgresora y es alguien que ha

quedado en la memoria. (A. Rojas, comunicación personal, 1 de junio de 2016).

3.3.2. El color como enclave dialógico

Como hemos visto, todo lo que rodea al hombre es color e incluso él mismo, tal como lo mencionó Eulalio Ferrer (2007). El color puede ser considerado como lenguaje, ya que éste nos proporciona lecturas que influyen en nuestro comportamiento, además de provocarnos sentimientos y sensaciones; el color nos permite hacer asociaciones y nos sirve para identificar culturas, personas, lugares y objetos.

Dentro de este capítulo hemos visto como un tono nos ayuda a identificar un espacio, tal es el caso de la Casa Azul de Coyoacán en la que vivió Frida Kahlo, e incluso como este mismo color pareciera haberse vuelto una extensión de la personalidad de la artista. El color azul también se hace presente en la casa-estudio que Juan O’Gorman construyó para ella en San Ángel y aunque se desconoce exactamente cuál haya sido la razón por la que el arquitecto eligió este tono para revestir el exterior de la casa de Frida, sí sabemos que ellos fueron amigos muy cercanos y ambos nacieron en Coyoacán; tal vez este acercamiento que O’Gorman tuvo con Frida y con el lugar donde ella vivía antes de casarse con Diego, le sirvió como referencia para emplear ciertos elementos —entre ellos el color— en la nueva casa de la artista, y de esta forma permitirle a Frida tener un poco de Coyoacán — lugar que tanto amó— en la casa-estudio de San Ángel; o bien, quizás este tono lo seleccionó O’Gorman porque para él este color representaba a Frida.

Haya sido cualquiera de las dos posibles hipótesis mencionadas anteriormente, nos llevan a recordar a Eva Heller (2004) al afirmar que:

El azul tiene el significado más importante en los símbolos, en los sentimientos que a él asociamos. El azul es el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo, de todos los

buenos sentimientos que no están dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca. (p. 23).

Este significado y efecto psicológico que puede representar el color azul, es seguramente lo que Frida representaba para O'Gorman. Por otra parte, al estar dentro del estudio de Diego Rivera, específicamente en el espacio localizado al oriente, podemos ver a través de esas pequeñas ventanas que fueron colocadas a manera de cenefa en la parte superior del muro y las cuales fueron dispuestas prácticamente a la altura de los ojos del pintor, cómo el color azul que reviste el exterior de la casa de Frida se hace parte del interior del estudio de Diego Rivera. En este sentido, podemos pensar que para el artista también el color azul representaba a Frida, y que al estar en su espacio de trabajo —lugar en el permanecía gran parte de su tiempo—, este elemento —el color azul— le permitía tener un acercamiento con su esposa, aunque vivieran en espacios separados.



Fig. 50 “Vista a la casa-estudio de Frida desde el interior del estudio de Diego.”
Por: Fausto Aguirre, 2016.

Frida, en una carta que escribe a Diego y la cual forma parte de su diario, le dice a él, “Tú te llamaras AUXO-CROMO el que capta el color. Yo CROMOFORO – la que da el color.” (Kahlo, 2014, p.214). En términos químicos, el concepto de auxocromo es empleado para referirse a un grupo de átomos que al hacerse presentes frente a una molécula se da un efecto en el que el color se intensifica e incluso pueden llegar a alterar el color; mientras que el efecto cromóforo, según la Real Academia Española, causa la coloración de una sustancia. Esto, visto desde una perspectiva más metafórica, se puede interpretar que la vida de Frida al estar en relación con la de Diego se volvió más intensa, y la de Diego se alteró al estar ella presente.

Esta analogía a la que hace referencia la pintora, también se puede interpretar desde el sentido en que para ella Diego fue su maestro, él era la fuente de conocimiento y ella exteriorizó por medio de sus obras lo que aprendió de Rivera. Frida hace mención que:

Desde que Diego y yo vivimos juntos comencé a apreciar los valores culturales de México. Al descubrir el arte prehispánico y el arte popular, que no había sido valorado sino hasta después del movimiento revolucionario, empecé a vestirme con faldas largas, para disimular mi pierna atrofiada por la poliomielitis, usaba blusas bordadas, rebozos y trencé mis cabellos con cordones de estambre, listones y flores. Rodeaba mi cuello con collares de grandes cuentas de jade, muchos de ellos prehispánicos, también parte de mi arreglo broches antiguos, aretes de filigrana de oro y muchos anillos. Todo lo elegía con sumo cuidado, escogiendo los colores de cada prenda y accesorio, como si fueran los pigmentos que usaría para pintar un cuadro. Comencé a pensar en mi imagen como una creación personal. (Reynoso, 2012, p.19).

Si hablamos particularmente de Diego en relación al color sería casi imposible poder definirlo con uno —a diferencia de Frida a quien comúnmente se la asocia con el azul por su casa de Coyoacán—, tal vez sería azul como lo ha descrito Cristina Kahlo, a lo mejor verde como lo mencionó Alan Rojas, incluso rojo por su manifestación política o quizás sería multicromático como expresó José

María Bilbao al decir que no se atrevía a ponerle un solo color a Diego, ya que para él, el artista, “Debería ser todos los colores, dependiendo el día, la hora, el humor. Es decir, el Diego muralista es uno; el Diego político o reivindicativo de corrientes y posturas políticas específicas, es otro; el Diego contestatario es otro.” (J. Bilbao, comunicación personal, 18 de agosto de 2016).

Aunque no pudiéramos definir con un solo valor cromático a Diego, sí podemos decir que siempre busco exaltar los elementos que conforman nuestra cultura, entre ellos el color; y es por eso que tanto en sus obras como en su casa podemos ver tonos que fueron rescatados de la vida cotidiana en México, como es el ya mencionado color amarillo fuscina, color que Diego relaciona con las pulquerías. Otro elemento característico en la casa-estudio del artista y del cual él es autor, es el empleo de la mezclilla para revestir las ventanillas y tapizar el mobiliario, ya que como nos mencionó Juan Coronel:

(...) en los años treinta, la mezclilla era una tela abyecta, utilizada solamente por los obreros. Ninguna persona de clase media o ninguna persona inscrita en la sociedad decente, jamás se hubiera atrevido a ponerse un pantalón de mezclilla porque inmediatamente lo refería a ser un albañil. Y eso es fundamental, porque lo que está haciendo Diego es recuperar la vestimenta obrera y forrar su casa de obrero. Es un estudio de trabajo. Entonces, al poner las cortinas y forrar los muebles de mezclilla, está puntualizando que es una casa de trabajo, de un obrero. De un obrero de izquierda, porque Diego se veía así. Claro, Diego se veía como un genio y como todo, pero en su discurso se veía como este obrero. Él decía “yo soy un obrero de la pintura”, etc. Ese es el sentido de la mezclilla, que es fundamental en el tono de la casa, porque jamás se había utilizado como cortineros, y además en el tamaño de tanta ventana que utilizó O’Gorman, forrar todo eso de mezclilla. (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016).

Es necesario señalar que la mezclilla no fue tratada ya que para expresar lo que quería Diego, un espacio de trabajo, debía mantener su color natural y así visualmente este elemento no perdiera protagonismo visual, y no fuera interpretado desde otra perspectiva. La importancia de la correcta selección del

color y los tonos de este elemento, radica principalmente en el mensaje que se quiera dar y en la sensación que se desea transmitir. Tal como ha demostrado Eva Heller (2011) por medio del estudio que realizó y del cual dice que los

(...) colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. El simbolismo psicológico y la tradición histórica permiten explicar por qué esto es así. (p.17).

CONCLUSIONES.

Esta investigación partió del objetivo general de analizar, desde una perspectiva funcional, sensorial y filosófica, la implementación del color en el interior arquitectónico de la casa-estudio que construyó Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo. Para llegar a este punto fue necesario indagar desde cómo el color interviene en el interior arquitectónico, así como la forma en que este elemento repercute en la manera de habitar un espacio, para luego poder centrarse en el análisis de caso —específicamente en el estudio del pintor—.

Como se ha mencionado a lo largo de esta investigación, particularmente en el capítulo III, la propuesta arquitectónica de O’Gorman era un concepto nuevo para México e incluso para Latinoamérica. A principios de su carrera arquitectónica se concentró en realizar espacios que solamente tuvieran lo necesario —ejemplo de ello es la casa-estudio de Diego y Frida—, espacios que buscaban ser funcionales y en donde los materiales empleados, así como las características de éstos —como es el caso del color—, eran el único elemento que “decoraban” el lugar.

Al analizar la relación que existe entre color, espacio y usuario, es posible apreciar que este lugar realmente fue habitado por Diego Rivera, y no por Frida —al menos, no de forma permanente—, siendo además el maestro Rivera quien indicara los requerimientos que debía cumplir el espacio, interviniendo parcialmente, incluso, en la propuesta cromática que serviría para revestir la casa-estudio. La intención de O’Gorman, así como la de Diego, hablando cromáticamente, era plasmar y rescatar parte de cultura popular mexicana, si bien el estilo arquitectónico tenía su origen en corrientes europeas, y dejaba completamente de lado el contexto arquitectónico colonial de San Ángel. Aunque podría parecer que, visto desde el exterior, este espacio no presenta un apego por la cultura mexicana, desde el interior es posible ver cómo Rivera se apropió del espacio y, a través de sus objetos —y por ende, del entorno cromático— pudo “mexicanizar” el funcionalismo arquitectónico de la casa-estudio.

Al experimentar la casa desde el interior, es posible ver cómo el color envuelve al espacio. A pesar de que los muros son blancos —con toda seguridad, en función de la práctica artística del pintor—, éste no resulta visualmente frío, en tanto que la superficie superior (losa) e inferior (piso) enmarcan el lugar con colores cálidos. Además, los colores que se pueden apreciar en cada uno de los objetos de Diego, entre ellos ese verde brillante que forma parte del mobiliario, evitan que la casa-estudio sea percibida como un lugar acromático, incluso en aquellos momentos del día y estaciones del año en que los colores parecieran ser más opacos.

Como se mencionó en el apartado 3.3. —Análisis cromático—, el efecto visual generado por cada uno de los colores se vio modificado según las características ambientales presentadas en cada uno de los meses del año y en el horario de observación del espacio. Los tonos empleados en las casa-estudio pasaban de un efecto brillante a opaco, y viceversa, trayendo como consecuencia que cada una de las habitaciones, de manera visual y psicológica, adquiriesen diferentes características espaciales. En este sentido, el entorno proyectado presentaba características generadas —información expuesta en el apartado 1.2.1.1. Color funcional— por medio del color.

Por otra parte, a través de este proyecto de investigación se pudo observar cómo un color sirve como referente al momento de identificar o recordar un objeto, un lugar, una cultura —como es el caso de la cultura mexicana, apartado 2.3.1.—, e incluso a una persona. Dentro de la investigación de campo, se entrevistó a Juan Fernando Coronel Rivera, nieto de Diego Rivera —quien, además de compartir su perspectiva acerca de la arquitectura generada por O’Gorman y la forma en que Diego y Frida habitaron estos espacios, habló sobre su experiencia al vivir en estas casas durante 24 años—, afirmando que, al recordar esta época de su vida, siempre viene a su mente el color verde del mobiliario. “Yo viví en esas casas veinticuatro años, desde que nací hasta que me mudé, cuando tenía veinticuatro años, y mi recuerdo cromático de eso es el verde de los muebles.” (J. Coronel, comunicación personal, 19 de agosto de 2016). Partiendo de tal afirmación, podemos darnos

cuenta de cómo un color puede volverse parte de la experiencia de vida una persona, de cómo un valor cromático se puede volver parte del “yo”.

Por otra parte, al momento de analizar la obra artística que realizaron Diego y Frida durante el período en que fue solicitada la casa, se puede percatar de que existe una relación entre los tonos que los artistas emplearon en sus cuadros y los utilizados por O’Gorman; incluso se puede ver cómo la paleta cromática propuesta por el arquitecto conduce a una relación casi de forma inmediata con la personalidad de los artistas —revisar apartado 3.2.—. Esta similitud cromática habla sobre el enclave dialógico que existía entre el generador de espacios y los usuarios, y cómo a O’Gorman le resultaba imposible alejarse de su formación artística, aunque buscara realizar una arquitectura meramente funcional. En este sentido, se puede señalar que la importancia de la casa-estudio es que rompe con un esquema tradicional de vivienda y que, dentro de su estilo, muestra algunos elementos característicos de la cultura mexicana, entre ellos el color.

Estas casas, la de Diego Rivera y Frida Kahlo, no fueron solamente un espacio arquitectónico puesto que, quizás de forma no intencional, resultaron en obra de arte. Así lo apreció Diego Rivera, quien se da cuenta de que lo estético no tiene por qué separarse de lo funcional. Aunque es evidente la evolución arquitectónica de O’Gorman, al pasar de una arquitectura inconsciente —ingeniería— a una consciente —obra artística—, siempre mantuvo un gusto por resaltar la forma y el color. Esto resulta evidente en sus primeras casas funcionales, puesto que nunca “decoraba” o revestía los materiales, sino que los exponía de forma natural y los integraba al entorno, obteniendo como resultado una armonía visual.

El espacio no solamente se construye de elementos materiales, éste también se construye por medio de nuestra propia forma de habitar, así como de las vivencias que nosotros le integramos. La casa se vuelve un reflejo de lo que somos, y los elementos que vamos colocando en ella se convierten en una extensión de lo que deseamos comunicar y de lo que somos, como es el caso del color, siendo éste el agente que transforma el espacio a través de la transmisión de emociones. “La

casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa: sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.” (Bachelard, 2013, p.48).

La arquitectura propuesta por O’Gorman y los elementos que integran a ésta —entre ellos el color—, son un manifiesto de la arquitectura contemporánea y un acercamiento al principio del minimalismo mexicano. Tal como lo indica Carlos Gonzalez Lobo (2008) “En la búsqueda de lo racional y del mínimo gasto, conjugado con un esfuerzo por el máximo de eficiencia, resultaba una fórmula ideal que respondía a las necesidades prácticas de construcción del México posrevolucionario (...)” (p. 7) e incluso del México actual. Con base en esto y como se ha dicho anteriormente, de una forma casi accidental, O’Gorman logro crear una arquitectura atemporal y una relación estrecha entre arte y arquitectura, dotando al espacio de emociones cuando solamente buscaba construir un espacio funcional.

Las emociones que se derivan de la forma y el espacio surgen a partir de las confrontaciones directas entre el hombre y el espacio, la mente y la materia. Un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual o figurativo. En consecuencia, la fenomenología de la arquitectura se basa más en verbos que en sustantivos (...). (Pallasmaa, 2016, p.23).

Por último, y desde una óptica personal, se concluye que, al ser aplicado en cualquier espacio, el color posee la cualidad de poder transformarlo de forma inmediata. Incluso el color, desde una perspectiva meramente estética, no necesita de más elementos para poder decorar una habitación, tal como se aprecia en las casas-estudio que O’Gorman hizo para Diego y Frida, donde prácticamente el color es el único elemento que ambienta el lugar. El color tiene la capacidad de poder transmitir mensajes, emociones y de transformar la perspectiva de una habitación. El color va más allá de ser solamente un recurso estilístico. El color repercute directamente en la función del lugar e incluso en el quehacer de sus habitantes. El

color puede generar recuerdos —tal como lo describía Juan Coronel Rivera, consultar anexo 2.5—, y también nos permite identificar un lugar y se vuelve parte de la identidad de éste. De hecho, el color se puede volver parte de la referencia que se tiene de una persona y una cultura. El color pasa de ser un simple elemento visual (sustantivo) y se convierte en un verbo: el color nos genera un sentir y nos invita a una actividad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, F., 2013. *El color en el interiorismo y los niños con síndrome de Down*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- ALBERS, J., 1982. *La interacción del color*. Madrid, España: Ed. Alianza, D.L.
- ALDRETE, J., 2007. *Arquitectura y percepción*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ALEMÁN, J y LARRIERA, S., 2004. *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- ÁLVAREZ A. y BAHAMÓN, A., 2010. *Luz, color, sonido*. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- AMBROSE, G. y HARRIS, P., 2006. *Color*. Barcelona, España: Parramón.
- AMORE, R., AVETA, A. y MEGNA, C., 1993. *Il colore delle città. Note per il restauro delle cortine edilizie napoletane*. Napoli, Italia: Arte Tipografica.
- ARNHEIM, R., 1985. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ÁVILA CHAURAND, R. y PRADO LEÓN, L. R., 2006. *Factores ergonómicos en el diseño. Percepción visual*. Jalisco, México: Universitaria.
- BACHELARD, G., 2013. *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- BANKS, A y FRASER, T., 2005. *Color: la guía más completa*. Köln, Alemania: Taschen.
- BEUCHOT, M., 2014. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- BO, L., 2014. *Por escrito*. México: Alias.
- BOJÓRQUEZ, Y., 2011. *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980*. Guadalajara, México: ITESO, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- BRUSATIN, M., 1987. *Historia de los colores*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

- BUENDÍA, J. PALOMAR, J. y EGUIARTE, G., 2013. *Luis Barragán*. México: Editorial RM.
- CANALES, F., 2013. *Arquitectura en México 1900-2010*. México, D.F.:Arquine.
- CASSIGOLI, R., 2010. *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*. Barcelona, España: Service, S.L.
- CUAHONTE. L., 2007. *Pensamientos y dudas autocríticas. El Eco de Mathias Goeritz*. México: Turner.
- DE ANDA, E., 2005. *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX (Diez ensayos)*. México, D.F.: CONACULTA.
- DE CARLO, G., 2015. *L'architettura della partecipazione*. Macerata, Italia: Quodlibet.
- DE BOTTON, A., 2006. *The architecture of happiness*. United States of American: Vintage.
- DE FUSCO, R., 1978. *Segni, storia e progetto dell'architettura*. Roma, Italia: Universale Laterza.
- DE GRACIA, F., 2012. *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura*. Donostia-San Sebastián: Nerea, S.A.
- DE ORELLANA, M., 111. (2013, noviembre). Artes de México. *Del rojo al rosa mexicano*, pp. 6-7.
- DEL CASTILLO, C. y MIRANDA, D., 2015. *Guía Goeritz*. México, D.F: Arquine.
- DÉRIBÉRÉ, M., 1964. *El color en las actividades humanas*. Madrid, España: Tecnos.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2014. *El hombre que andaba en el color*. Madrid, España: Abada Editores, S.L.
- EILER, S., 2012. *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona, España: Reverté.
- FEHRMAN, K. R. y FEHRMAN, C., 2001. *Color: El secreto y su influencia*. México, D.F.: Pearson Educación.
- FERRER, E., 2007. *Los lenguajes del color*. México: Fondo de cultura económica.

- GADAMER, H., 2013. *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme S.A.U.
- GIARDIELLO, P., 2014. *Pensar, hacer, imaginar. Tres lecciones de interiorismo*. Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- GOLDBERGER, P., 2012. *Por qué importa la Arquitectura*. Editorial Essential Ivorypress.
- GONZÁLEZ, C., 2008. *Guía O'Gorman*. México, D.F.: Arquine.
- GONZÁLEZ, F., 2014. *Arquitectura pensamiento y creación*. México: Fondo de cultura económica.
- GRAHAM, D., 2009. *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SL.
- GUZMÁN, X., 2007. *Juan O'Gorman. Sus primeras casas funcionales*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- GUZMÁN, X., JIMÉNES, V. y ITO, T., 2014. *Casa O'Gorman 1929*. México: RM.
- HAGERMAN, O., 2014. *Arquitectura y diseño*. México, D.F.: Arquine.
- HELLER, E., 2004. *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- HOLAHAN, C. J., 2014. *Psicología ambiental*. México, D.F.: Limusa.
- HOLL, S., 2011. *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JIMÉNEZ, V., 2002. *Juan O'Gorman*. México, D.F.: Círculo de Arte.
- JIMÉNEZ, V., 2001. *Las casas de Juan O'Gorman para Diego y Frida*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.
- KAHLO, F., 2014. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México, D.F.: La vaca independiente.
- KÜPPERS, H., 1992. *Fundamentos de la teoría de los colores*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- LÓPEZ, C., 30. (2015, marzo-julio). Bitácora Arquitectura. *Arquitectura, ciudad y emociones*, pp. 3-4.
- LÓPEZ, G., 2009. *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y reflexiones*. México: Designio, S.A. de C.V.
- LORETO, R., 2011. *Casas, viviendas y hogares en la historia de México*. México: El Colegio de México.
- MATLIN, M. y FOLEY, H., 1996. *Sensación y percepción*. México, D.F.: Prentice Hall Latinoamericana.
- MERLEAU-PONTY, M., 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- MIRANDA, D., 2015. *La disonancia de El Eco*. México, D.F: Arquine.
- MONTANER, J., 2014. *Arquitectura y crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MORENO RIVERO, T., 1996. *El color: historia, teoría y aplicaciones*. Barcelona, España: Ariel.
- O'GORMAN, J., 2007. *Juan O'Gorman autobiografía*. México: Pértiga.
- ORTIZ, G. y SOLÓRZANO, B., 2014. *Tópicos del color en México y en el mundo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- PALLASMAA, J., 2014a. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J., 2014b. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J., 2014c. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J., 2016. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PASTOUREAU, M., 2010. *Azul. Historia de un color*. Barcelona. España: Paidós Ibérica, S.A.
- REYNOSO, E., 2012. *La casa azul, un encuentro con la existencia. Museo Frida Kahlo*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

- SANTANGELO, M., 2014. *Lo spazio del corpo. I templi di Frida Kahlo*. Siracusa, Italia: Lettera Ventidue.
- SANZ, J. C., 1993. *El libro del color*. Madrid, España: Arte, Alianza Editorial.
- SHARR, A., 2015. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SL.
- SOUTER, G., 2015. *Frida Kahlo detrás del espejo*. México: Advanced Marketing, S. de R.L. de C.V.
- SOUTER, G., 2015. *Diego Rivera su arte y sus pasiones*. México: Advanced Marketing, S. de R.L. de C.V.
- SULLY, A., 2012. *Interior Design: Theory and Process*. Editorial A&C Black.
- SUTTON, T. y WHELAN, B., 2006. *La armonía de los colores*. Barcelona, España: Blume.
- TANIZAKI, J., 2014. *El elogio de la sombra*. Madrid, España: Siruela.
- TAYLOR, M., 2006. *INTIMUS: Interior Design Theory Reader*. Editorial Academy Press Slotkis, S (2012). *Foundations of Interior Design*. Editorial Fairchild Books.
- THEROUX, A., 2013. *Los colores primarios*. Buenos Aires, Argentina: La Bestia Equilátera S.R.L.
- TORNQUIST, J., 2008. *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WEINTHAL, L., 2011. *Toward a New Interior. An Anthology of Interior Design Theory*. Princeton Architectural Press.
- WITTGENSTEIN, L., 2013. *Observaciones sobre los colores*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- WONG, W., 2008. *Principios de diseño en color*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- ZUMTHOR, P., 2014. *Pensar la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.

- Álvarez, L., 2013. "Arquitectura y fenomenología. Sobre La arquitectónica de la «*indeterminación*» en el espacio". Recuperado el 4 de abril de 2016, de: <http://revistadefilosofia.com/47-47.pdf>
- Arzoz, M., 2014. "De habitabilidad y arquitectura". Recuperado el 1 de diciembre de 2015, de: <http://www.arquine.com/de-habitabilidad-y-arquitectura/>
- Constante, M., 2005. "Definición Estética de la Obra de Ricardo Legorreta y su Aplicación al Diseño Gráfico". Recuperado el 12 de agosto de 2016, de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/constante_j_mg/capitulo1.pdf
- Esparza, M., 2014. "El ámbito doméstico sacro. La influencia de la religión en la configuración del interior arquitectónico en la vivienda del barrio de San Marcos en Aguascalientes, México". Recuperado el 10 de febrero de 2015, de: <http://www.fedoa.unina.it/9706/>
- Medina del Río, J. y Cassinello, M., 2013. "La luz gótica. Paisaje religioso y arquitectónico de la época de las catedrales". Recuperado el 20 de diciembre de 2015, de: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewArticle/348>
- Morelli, M., 2009. "El arte de habitar. Aproximación a la arquitectura desde el pensamiento de Alison y Peter Smithson". Recuperado el 4 de abril de 2016, de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3745229>
- Ricalde, H., 2004. "Pensar, edificar, morar. Una reflexión sobre Luis Barragán". Recuperado el 13 de marzo de 2015, de: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0704/pdfs/32-42.pdf>
- Rodríguez, H., 2014. "Identidad en la Arquitectura Mexicana contemporánea". Recuperado el 10 de agosto de 2016, de: http://www.posgradoeinvestigacion.uadec.mx/CienciaCierta/CC38/7.html#.V6u4k_nhDIU

Sánchez de Carmona, M., 2013. "Habitabilidad y Arquitectura". Recuperado el 8 de diciembre de 2015, de:

<https://academianacionaldearquitecturamx.wordpress.com/2013/01/31/habitabilidad-y-arquitectura-por-manuel-sanchez-de-carmona/>

Vidal, T. y Urrútia E., 2005. "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:

<http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/article/viewFile/61819/8100>

3

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Proceso perceptual. © Rosalío Ávila y Lilia Prado.
- Fig. 2a. Estímulos cromáticos. © Jorrit Tornquist.
- Fig. 2b. Estímulos cromáticos. © Jorrit Tornquist.
- Fig. 2c. Estímulos cromáticos. © Jorrit Tornquist.
- Fig. 3a. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, Barcelona. © Fausto Aguirre.
- Fig. 3b. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, Barcelona. © Fausto Aguirre.
- Fig. 4. Capilla de Notre Dame du Haut, de Le Corbusier. © Minimae.
- Fig. 5. Proceso visual. © Hortensia Mínguez.
- Fig. 6. La fondation Louis Vuitton. © Frank Gehry.
- Fig. 7a. La fondation Louis Vuitton. © Daniel Buren.
- Fig. 7b. La fondation Louis Vuitton. © Daniel Buren.
- Fig. 8. Movimientos del color. © Prisma.
- Fig. 9 Efectos visuales. © Psicología ambiental.
- Fig. 10. Fovissste Chamizal. Área sin intervenir. © Fausto Aguirre.
- Fig. 11. Fovissste Chamizal. Área intervenida. © Fausto Aguirre.
- Fig. 12. Los colores más y menos apreciados. © Eva Heller.
- Fig. 13a. Barrio las palmitas. © Germen Nuevo Muralismo Mexicano.
- Fig. 13b. Barrio las palmitas. © Germen Nuevo Muralismo Mexicano.
- Fig. 14. Espacios virtuales. © Georges Rousse.
- Fig. 15a. Interior del Museo Experimental El ECO. © Fausto Aguirre.
- Fig. 15b. Interior del Museo Experimental El ECO. © Fausto Aguirre.
- Fig. 16. Patio del Museo Experimental El ECO. © Fausto Aguirre.
- Fig. 17a. Procida. © Fausto Aguirre.
- Fig. 17b. Procida. © Fausto Aguirre.
- Fig. 18. Izamal. © Days Select.

- Fig. 19. Izamal. © Jesús Conde.
- Fig. 20. Casa Gilardi. © Fausto Aguirre.
- Fig. 21. Casa Gilardi. © Fausto Aguirre.
- Fig. 22a. Museo Casa de León Trotsky. © Fausto Aguirre.
- Fig. 22b. Museo Casa de León Trotsky. © Fausto Aguirre.
- Fig. 23. Cronología de la vida y obra de Juan O'Gorman. © Fausto Aguirre.
- Fig. 24. Casa-estudio Ozenfant. © Marcelo Gardinetti.
- Fig. 25. Casa de Cecil O'Gorman, 1929. © Fausto Aguirre.
- Fig. 26. Boceto para casa-estudio del pintor Diego Rivera. © Juan O'Gorman.
- Fig. 27. Boceto para la casa de Frida Kahlo. © Juan O'Gorman.
- Fig. 28. Casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo. © Fausto Aguirre.
- Fig. 29. Casa de Edmundo O'Gorman. © Autor desconocido. Arquine.
- Fig. 30. Escuela primaria Melchor Ocampo. © Autor desconocido. Arquine.
- Fig. 31. Casa de San Jerónimo 9. © Juan Guzmán. Arquine.
- Fig. 32. Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México. ©
Código, arte-arquitectura-diseño.
- Fig. 33. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central. © Diego Rivera.
- Fig. 34. Amarillo fucsina. © Fausto Aguirre.
- Fig. 35. Tono verde empleado en el mobiliario de la casa-estudio. © Fausto
Aguirre.
- Fig. 36. Paisaje con cactus. © Diego Rivera.
- Fig. 37. Tono rojo indio oscuro. © Fausto Aguirre.
- Fig. 38. Tono azul añil. © Fausto Aguirre.
- Fig. 39. Paleta de colores de Frida. Extracto del diario de Frida Kahlo. © Museo
Frida Kahlo.
- Fig. 40. Paleta de colores de Frida. © Museo Frida Kahlo.
- Fig. 41. Sin título. © Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA.

Fig. 42. Estado actual del estudio de Diego Rivera. © Fausto Aguirre.

Fig. 43. Paleta de colores empleada por O'Gorman en el interior de las casas-estudio. © Fausto Aguirre.

Fig. 44. Primer piso de la casa-estudio de Frida. © Fausto Aguirre.

Fig. 45. Sin título. © Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA.

Fig. 46. Área oriente del estudio de Diego Rivera. © Fausto Aguirre.

Fig. 47. Área poniente del estudio de Diego Rivera. © Fausto Aguirre.

Fig. 48. Sin título. © Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA.

Fig. 49. Interior de casa de Frida Kahlo en Coyoacán. © Fausto Aguirre.

Fig. 50. Vista a la casa-estudio de Frida desde el interior del estudio de Diego. © Fausto Aguirre.

ANEXOS.

ANEXO 1. MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL. MATHIAS GOERITZ, 1953.

El nuevo “museo experimental”: EL ECO, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es LA EMOCIÓN.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente, sino casi automáticamente— a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

El terreno de El ECO es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 m de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO, que debe tener su ECO en un mural “grisaille” de aproximadamente 100 m² obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura, que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda —desde el punto de vista funcional— se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta. Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la “medida humana”, en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que —como un rayo de sol— entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris.

En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano.

La escultura, como por ejemplo la Serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) —sin dejar de ser escultura— ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta

extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que —sin negar los valores del “funcionalismo”— intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer “museo experimental” abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera. Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de “educación visual” de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí, ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacían falta. Creo que, tampoco para ellos, no ha sido tiempo perdido.

ANEXO 2. ENTREVISTAS.

2.1. Cristina Kahlo

Fotógrafa

Ciudad de México

26 de mayo de 2016

F: Buenas tardes, estamos con Cristina Kahlo, quien amablemente nos recibe en su casa estudio, y le haremos una entrevista que nos ayudará a aclarar o llegar a conclusiones acerca del tema de investigación que actualmente desarrollo.

¿Qué significado tiene para ti tu apellido y el pertenecer a la familia Kahlo?

C: Pertenecer a la familia Kahlo, siempre he dicho que tiene un lado de responsabilidad, sobre todo. Porque es una familia que se ha dedicado a la cultura: a la fotografía, a la pintura. Una familia con un profundo amor a México, y es en un sentido una responsabilidad, también es un orgullo y tiene también sus lados complicados.

F: ¿Cuáles son esos lados complicados?

C: Los lados complicados es que, por ejemplo, dedicándome yo personalmente a la fotografía, que también es una expresión creativa, muchas veces estoy cargando la figura no sólo de Frida, sino también la de Guillermo Kahlo. Entonces, es como tener dos trabajos, porque por un lado tengo mi trabajo personal, pero por el otro, como en este momento tengo que responder a esta entrevista. Que constantemente hay gente aquí haciendo entrevistas sobre Guillermo Kahlo o sobre Frida Kahlo. Y hay que hacerlo, porque es parte de la familia y porque yo pienso que, como decía Eliseo Alberto, este escritor cubano, “para saber quién eres, tienes que saber de dónde vienes”.

F: ¿De qué manera ha influido esta herencia familiar en tu vida profesional? En algún momento, la influencia de tu padre, leí que también se dedicaba a la

fotografía. Y algo que me llamó mucho la atención es que tú has dicho que tu padre hacía magia al revelar las fotos, y por eso, hasta cierto punto, decidiste dedicarte a esto. ¿Cómo ha marcado tu trayectoria artística esta influencia?

C: Yo me dedico a la fotografía, definitivamente, por mi padre. Eso es un hecho. Desafortunadamente él murió cuando yo era prácticamente una niña, pero sí tuve la oportunidad de entrar con él a un laboratorio de fotografía analógica, que hoy ya prácticamente son inexistentes. Pero, efectivamente, para mí, la experiencia de estar dentro de este laboratorio, que era una especie de mundo oculto, porque incluso en casa de mis padres, el laboratorio estaba detrás de una puerta secreta. Había que hacer una combinación con unos tubos que había que mover a la izquierda, a la derecha, a la izquierda y a la derecha para que se pudiera abrir esa puerta. Como éramos niños, les daba miedo que entráramos al laboratorio, pues ahí estaban los químicos para fotografía. Entonces, ya desde la puerta, tenía una implicación mágica de poder entrar. Es decir, saber la combinación de la puerta. Luego, una vez que ya entrabas, pues esta sensación del cuarto oscuro, la luz roja, y cuando revelaba mi papá sus impresiones fotográficas, la magia de ver aparecer una imagen en un papel blanco, con este olor tan característico del fijador dentro del cuarto, pues para mí —a la edad que tuve la oportunidad de presenciarlo por primera vez— resultó en magia. Y desde momento, siempre supe. Nunca tuve la menor duda de que quería hacer fotografía. Nunca pasé por esta etapa por la que pasan los adolescentes, de qué carrera estudiar o qué hacer. No, yo quería hacer fotografía. En un principio, más que nada, la parte de laboratorio. No tanto la parte de tomar fotografías, sino de trabajar en el laboratorio. Ya después, con el tiempo, fue llegando lo segundo. Pero esta pregunta es curiosa, porque mucha gente piensa que yo me dedico a la fotografía por Guillermo Kahlo, por esta herencia a través del bisabuelo, de la fotografía y tal, pero no. Realmente mi influencia más directa fue mi papá. De hecho, después de que muere mi papá, entro a estudiar a la Escuela Activa de Fotografía, y es ahí donde yo me entero que mi bisabuelo había sido un fotógrafo importantísimo durante el porfiriato. Mi papá no tuvo el tiempo de

contármelo, porque te digo, falleció a los cuarenta y dos años, y yo tenía trece cuando él murió, entonces nunca hubo esta memoria de pláticas de la familia, salvo ciertas anécdotas que recuerdo, pero realmente yo supe que el bisabuelo había sido un fotógrafo importante cuando yo ya estaba estudiando fotografía. Entonces, no es que haya sido una influencia familiar, en el sentido amplio de lo que implica pertenecer a la familia Kahlo, sino que fue a través de mi padre, y a través de fotos familiares y el laboratorio, y todo este contexto. De ver cámaras siempre en mi casa porque mi papá, cuando salió la Polaroid, recuerdo que salió derrapado a comprar de las primeras Polaroids que salieron en México. Y pues toda esta cuestión es la que a mí me metió dentro de la imagen fotográfica. Y en el caso de Frida, que podría ser que también se genere esta duda, si Frida Kahlo, al ser pariente, tuvo una influencia. Pues no. Ahí sí, de ninguna manera porque, en primer lugar, mis recuerdos de niña, que había libros en la casa... pocos, en los cuales aparecían imágenes de la obra de Frida Kahlo. Yo me acuerdo que las veía con horror. Me acuerdo de tener ocho o nueve años, abrir un libro y ver la imagen de “La columna rota”, por ejemplo. Yo sí decía, “Híjole, la tía de mi papá sí estaba media loca”. Su obra no me gustaba en ese momento, de niña, porque era fuerte. Y porque tampoco la entendía en el contexto histórico del artista. Ya, más adelante, la ves con otros ojos, pero de niña no me gustaba. Entonces, tampoco era una influencia. Digo, alguna vez hice algún cuadrito, alguna cosa de clase de pintura y demás, que de niños te suelen meter a talleres y cursos, pero nunca me dio por la pintura. Siempre fue la imagen fotográfica, la magia del laboratorio, el objeto, la cámara, el negativo, el químico. Siempre ese lado fue el que me llamó. Entonces, en cuanto a influencia, yo creo la influencia del entorno familiar, evidentemente influye en tu formación. El ver libros a tu alrededor, por ejemplo, te genera que te gusten los libros, te genera curiosidad por verlos, te genera un mundo rodeado de otros mundos, porque siempre los libros van a contar historias o a contener imágenes que te generan toda una fantasía. Siempre tener libros alrededor. El ver pintura en tu casa, también te desarrolla el gusto visual por las obras de arte. Curiosamente en mi casa no había fotografías colgadas. Mi entorno visual no era fotográfico, propiamente. Las fotos

estaban en álbumes, carpetas y demás, pero el entorno de la casa, siempre estuvo llena de libros, de pinturas y música clásica. Eso te conforma un gusto por ciertas cosas. A mí me llaman la atención las casas donde no hay libros. A mis hijos les llama mucho la atención. De niños, llegaban y me decían “mamá, en la casa de fulanito es una casa rarísima porque no hay libros”. Cuando, a lo mejor, ese amiguito de la casa sin libros, venía a mi casa y decía “no, la casa de Diego, o de Rodrigo, es rarísima porque está llena de libros, o de cuadros...” En fin, tu entorno sí te va a conformar, en cierto modo.

F: Entre tu trabajo también haces fotografía arquitectónica, ¿qué es para ti la arquitectura?

C: La arquitectura es un tema que, como te decía, últimamente hemos estado haciendo una recapitulación de todo el trabajo que he hecho en torno a la arquitectura. Que ni yo misma me había dado cuenta que era muchísimo, porque hay imágenes arquitectónicas ya desde 1998. Entonces, el curador que está haciendo esta investigación ha sacado todo este material y he trabajado lugares como Casa Barragán. Espacios arquitectónicos como Casa Barragán; el Museo de la Filatelia, en Oaxaca; el Palacio de las Bellas Artes; Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. En fin, hay un sinfín de imágenes que de repente me doy cuenta que conforman un enorme conjunto de trabajo arquitectónico. Entonces, cuando yo misma me cuestiono qué es lo que me gusta de la arquitectura, o para mí qué significa fotografiar un espacio arquitectónico, siempre he dicho que la arquitectura es una especie de escultura viviente, porque a lo largo del día el trayecto de la luz va a generar diferentes luces y sombras que van a hacer un espacio completamente diferente. O sea, no es lo mismo un espacio arquitectónico a las seis de la mañana, que a las dos de la tarde, que a las seis de la tarde. El trayecto de la luz va a generar luces y sombras distintas que al momento de fotografiarlas hacen una imagen completamente distinta, valga la redundancia. Son imágenes que a lo largo del día, aunque tú posiciones la cámara en un mismo sitio,

las sombras que se generan van a crear una composición diferente. Entonces, para mí, la arquitectura es una escultura viviente. Y hay una frase de un arquitecto, Daniel Libeskind, que fue el arquitecto del Museo Judío en Berlín, y dice que la luz es el socio silencioso de la arquitectura. Cuando leí esa frase, para mí fue muy descriptiva de lo que yo siento. Yo siento que el trayecto de la luz es lo que va a generar en la arquitectura esta escultura viviente, que cambia, que se transforma a lo largo del día. Entonces, así es como yo veo la arquitectura y dentro de mi trabajo fotográfico, la arquitectura es un pretexto para generar imágenes. O sea, no considero que yo reproduzca o muestre toda la magnitud de un espacio arquitectónico. A mí lo que me gusta es la fragmentación, que no sólo se da en la trabajo de arquitectura, sino en muchos otros trabajos que he hecho. La fragmentación, el utilizar las formas como elementos o pretextos para crear imágenes.

F: Tocas un tema muy importante cuando hablas de arquitectura: la luz. Cuando hablamos de luz en los espacios, no podemos dejar fuera el tema del color. Si hablamos propiamente de este elemento, ¿qué es para ti el color?

C: En el caso de la fotografía, para mí, el color es un distractor. Particularmente en la fotografía de arquitectura. Mis fotografías de arquitectura, por lo general, son en blanco y negro. A menos que sea algo como el trabajo del Palacio de Bellas Artes, que fue una asignatura, fue algo que me pidieron y se hizo en color. Pero a mí, las imágenes que me parecen más interesantes, o que reflejan más lo que yo quiero proyectar con mis imágenes de arquitectura, son las que son trabajadas en blanco y negro. En el caso del color, lo considero como un distractor.

F: Si tuviéramos que describir tanto a Frida como a Diego con un color, ¿cuál sería?

C: Yo creo que a Frida la describiría con el color rojo. Y es en automático que lo digo, no sé si porque el color rojo tiene una implicación importante con la sangre, con la pasión, con el fuego, con elementos que yo relaciono a Frida. Definitivamente.

La encuentro como un personaje encendido. Así como una llama, eso es lo que a mí me representa. Y en el caso de Diego Rivera, no sé por qué pienso en el azul. A lo mejor por sus overoles, pero pienso que es una figura mucho más ecuaníme, aunque también con sus pasiones y sus temas, siento que es una figura mucho más tranquila.

F: Es curioso, porque pienso que la mayoría de las personas podría asociar a Frida con el color azul. Incluso, si hablamos arquitectónicamente, la casa estudio queda con los colores invertidos a como lo mencionas porque el espacio de Frida es azul, mientras que el de Diego tiende más hacia los tonos cálidos.

C: Y la casa azul, también... Es muy curioso como la casa azul se ha convertido en una especie de personaje. La gente habla y dice "estoy en la casa azul". Hablar de casa azul es como hablar de un personaje más en la historia.

F: Hablando de la relación color-espacio, ¿consideras que los colores empleados por Juan O'Gorman en la casa estudio hablan de la personalidad de los artistas?

C: En cierto modo, sí. Invertido, como tú mismo lo acabas de decir, pero sí reflejan. Digamos, el azul es Diego. Ahora, curiosamente, el azul, que para mí es el color de Diego, contiene a Frida. Y el rojo, que es el color de Frida, contiene a Diego. Metafóricamente, es interesante.

F: Hablando un poco más sobre la casa estudio y la relación con Diego y Frida, ¿consideras que esta refleja su historia personal?

C: Ahí hay varias cosas. La primera es que no refleja la historia personal de ellos porque este espacio realmente quien lo habitó fue Diego Rivera. Fue su estudio, a donde iban los coleccionistas, etc. Por otro lado, Frida Kahlo vivió muy poco tiempo ahí. Muy poco. Creo que fue un año, a lo más. Pero de alguna manera... hay una

historia que me hace mucha gracia porque cuando a Diego Rivera le preguntan por qué esta excentricidad de tener dos casas separadas, siendo que eran un matrimonio, por qué semejante excentricidad, y él respondía que para responder la paz familiar. Cosa que nunca tuvieron, pero es una forma de decir “juntos pero no revueltos”. Y el puente de alguna manera une a estas dos personalidades. Creo que hay muchos elementos simbólicos dentro de las casas, la forma de construir las casas...

F: Hablando particularmente de la casa estudio, ¿cuál es tu opinión personal, conociendo de antemano la historia de Diego y Frida, sobre este espacio?

C: Es interesante que personajes como Diego y Frida hayan construido este tipo de casa. Porque Frida, conoces la casa azul, venía de Coyoacán, de una casa con un tipo de construcción completamente distinta a lo que son las casas de Altavista. Y yo pienso que en cuanto a Diego, que realmente es él quien manda a construir las casas, cuando ve la primera casa que construye Juan O’Gorman, que originalmente era para los padres de O’Gorman —pero claro, los padres ven esa casa y dicen “ni locos nos venimos a vivir aquí”—, sin embargo, Diego Rivera siempre fue muy visionario. Y cuando él ve estas casas, le parece genial, entonces realmente creo que es interesante el hecho de que un artista como Diego Rivera se haya animado a construir unas casas tan vanguardistas para esa época, porque eran completamente vanguardistas. Además en una zona, pues tienes al San Ángel Inn junto, puedes ver ahí el tipo de arquitectura que se estilaba en el barrio y cómo estas casas llegan a romper completamente con el estilo, con la arquitectura que había alrededor. De hecho, un tío mío, que en paz descansa, el arquitecto Javier Septién, me contaba que cuando empezaron a construir esas casas, la gente en San Ángel pasaba por ahí y decía “esto está horrible, son como dos cajas de zapatos”. Es como las describía la gente. Entonces sí creo que Diego Rivera sí fue muy vanguardista para su época, en este sentido, de animarse a hacer una construcción semejante en ese barrio. Hace poco también, en una entrevista, comentábamos

cómo también para Diego Rivera era importante la fotografía. Diego Rivera, desde mucho tiempo antes de que en México se reconociera la fotografía como arte, él ya decía que la fotografía, la expresión a través de la fotografía, tenía tanto valor como una pintura, como un óleo, un grabado o un dibujo. Entonces, creo que Diego Rivera fue visionario y estas casas lo representan.

F: ¿Conoces si la disposición de los espacios, objetos y colores actuales son fieles a la época en que fue habitada por Frida y Diego?

C: En teoría, sí. Como te comenté, Victor Jimenez hizo la restauración de las casas. Entonces, realmente lo que está vuelto a recrear, es esta parte de la arquitectura funcionalista, como los cables aparentes, los apagadores de la luz, los conductos para la basura y los tubos. En fin, todo eso está reconstruido a como fueron las casas originalmente. Claro que lo que no contiene son los muebles originales, sino que ahora los espacios están vacíos. En sí, el museo, o las casas, son las piezas a visitar. Este espacio, pues vienen arquitectos desde Japón a visitar las casas estudio. Ya el contenido es un extra, entonces estos espacios se utilizan para exposiciones temporales, pero lo único que se mantiene más o menos como era es el estudio de Diego Rivera.

F: ¿Cuál crees que sea el significado que Frida le daba a la casa? No propiamente a la casa estudio, sino en sí a lo que es una casa.

C: Creo que esa parte se refleja en casa azul. No se refleja en esta casa porque no la habitó. Tú no ves ni siquiera en las fotografías como cuando alguien ya está posesionado de un espacio. Son pocas las fotografías que se conocen de Frida dentro de las casas estudio, y no siento que ahí esté representada. Pero en casa azul, yo siento que la casa fue una extensión de sí misma y de su obra. Tanto en los colores como en los objetos, los animales. Si tú analizas la obra de Frida, aparecen muchos de los objetos que estaban en su casa, muchos de los animales

que convivían con ellos. Entonces, para mí, pienso que para Frida Kahlo la casa era una extensión de sí misma.

F: ¿Cómo imaginas que fue la vida de Diego y Frida dentro de la casa estudio?

C: Muy difícil, porque fue justamente la época en que empezaron a tener problemas. Frida Kahlo se sale de la casa estudio cuando Diego Rivera tiene un romance con Cristina, mi abuela, y es cuando se separan. Frida primero se va a vivir con una de sus hermanas, temporalmente. La hermana María Luisa le presta un cuartito donde Frida vive, y después Frida compra una casa en Insurgentes, que de hecho ya no existe. Se trató de localizar, pero ya no existe el número o la casa. Y de ahí se pasa a casa azul. Entonces, el poco tiempo que Frida pasó ahí debió ser un tormento. Porque es, justamente, cuando viene este problema enorme, y se separa de Diego. Se pelea con su hermana, etcétera.

F: ¿Y para Diego?

C: Para Diego, vivir en esas casas, era su mundo. Para Diego, esas casas sí representaron su hábitat, su estudio. Un artista, digamos, el lugar donde vive el 90% de su tiempo, es el estudio. Y para Diego, esas casas representaban todo. Su estudio, el lugar donde recibía gente. Diego no recibía gente en casa azul. A los coleccionistas, a los reporteros, fotógrafos, etcétera, los recibía en San Ángel. Las comidas con amigos y demás eran en casa azul, pero las cosas informales donde Diego no iba a enseñar su obra.

F: ¿Tuviste oportunidad de desarrollar una relación personal con la casa, sin ser propiamente el museo?

C: No. Personal, no. Yo, la primera vez que entré a las casas, fue a través de Juan Coronel, amigo mío y algunas veces entré a su casa. Pero era la casa de Juan, en

ese momento no las visualizaba como la casa de Diego y Frida. Posteriormente se convierte en museo, y mi primer contacto con las casas, es directamente a través de la fotografía, y a través de la fotografía de arquitectura. Nunca fue un vínculo personal, propiamente.

F: ¿Y alguna anécdota que tengas de la casa estudio cuando fue habitada por Diego y Frida?

C: No. No que recuerde, la verdad.

F: Por último, ¿qué son Frida Kahlo y Diego Rivera para ti?

C: ¿Qué es Frida Kahlo para mí? Para mí, Frida Kahlo es mi tía abuela, pero ya en el contexto del arte, es una artista que nos representa internacionalmente. También es un motivo de estudio, porque además de fotógrafa, también hago curaduría de fotografía y en varias ocasiones he hecho la curaduría de fotografía sobre o para exposiciones de Frida Kahlo, como por ejemplo, la exposición que estuvo en el Palacio de Bellas Artes. O la que se fue después a Berlín y Viena, otra para Génova. En fin, acabo de hacer una curaduría de una exposición que se llamó “Ecos de tinta y papel”, sobre las cartas que Frida Kahlo escribió. Toda esta documentación epistolar acompañada de fotografías. Entonces, como curadora, también es un motivo de estudio. Pero es eso, un familiar, una tía de mi papá, una tía abuela mía. Una artista que nos representa internacionalmente y un motivo de estudio.

F: ¿Y Diego Rivera?

C: Diego Rivera, me representa menos porque no hay un vínculo familiar, realmente. Aunque Frida y Diego estuvieron vinculados, pues en realidad el vínculo con nosotros ya no es familiar con Diego. Es un artista extraordinario en cuanto a

producción de obra, y un personaje muy visionario para mí. No es un motivo de estudio porque nunca he hecho particularmente cosas relacionadas a Diego Rivera, más que a través de la fotografía. Me representa menos, por razones obvias.

F: Por último, sé que tuviste alguna participación con una compañía de pinturas y recubrimientos, ¿cuál fue el trabajo que realizaste con ellos? ¿En qué consistió esta participación?

C: La participación fue, en ese momento estaba Monserrat Sánchez Soler como directora del Museo Casa Estudio, y me pidió que hiciera una conferencia en torno al color en Frida Kahlo y Diego Rivera, en las casas, en su obra. Y también toqué un poco el tema del color dentro de la fotografía, en fin. Fue una cosa bastante amplia en torno al color.

F: Muchas gracias, Cristina.

2.2. Alan Rojas Orzechowski

Coordinación Académica-Museo Estudio Diego Rivera

Ciudad de México

1 de junio de 2016

F: Buenas tardes. Estamos con el maestro Alan Rojas, quien nos hace el favor de concedernos una entrevista. Agradeceré si nos haces una pequeña presentación acerca de tu persona.

A: Muchas gracias también por entrevistarme y tomarme en cuenta. Soy Alan Rojas Orzechowski, coordinador académico del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Soy historiador de formación, estudié la licenciatura, maestría y ahora el doctorado en la Universidad Iberoamericana. Curiosamente, mis líneas de investigación van más hacia lo virreinal, particularmente historia social. Estudio a los empresarios de la Ciudad de México y sus relaciones con instituciones conventuales y demás fundaciones pías, pero curiosamente la parte laboral siempre me ha llevado más hacia los museos. Comencé trabajando como investigador y curador en el Palacio de la Escuela de Medicina y posteriormente me incorporé al Instituto Nacional de Bellas Artes en el Museo Mural Diego Rivera. El maestro Luis Rius, nuestro director, es director de ambos espacios. Posteriormente, él me invitó aquí como coordinador, hace aproximadamente un año.

F: Gracias, Alan. Mi primera pregunta es, ¿cómo defines la arquitectura funcional?

A: Por lo menos en el caso de Juan O’Gorman, independientemente de las definiciones de libro, me gusta mucho más enfocarlo hacia una arquitectura socializada. Juan O’Gorman tuvo la visión de construir estas casas pensando, sobre todo, en el obrero. En que las clases trabajadoras —el proletariado, digamos—, pudiera acceder a una vivienda. Por eso los costos, por eso los materiales son tan baratos, porque en general construir una casa como esta en 1930 era infinitamente más barato que construir una casa con plafones o de algún estilo arquitectónico de

la época, como hubiera sido el Old Mission o el Art Decó o demás. Entonces, hay un sentido social que creo que no se debe perder en la arquitectura funcionalista, particularmente de Juan O’Gorman. Eso creo que lo hace único. Independientemente de todo lo que él adopta del funcionalismo de Le Corbusier y que lo traduce, digamos, al paisaje mexicano. Por ejemplo puedo pensar en esta casa en particular, en la arquitectura orgánica de la barda, de nuestra barda de cactus. No es nada más simple jardinería, sino que tiene que ver con arquitectura del paisaje. Y con elementos sumamente mexicanos que obviamente no lo vamos a encontrar en algún otro lado de la arquitectura funcionalista.

F: Claro, Juan O’Gorman cuidaba todas las visuales, no nada más el interior sino que también buscaba que el conjunto coincidiera con su perspectiva del funcionalismo.

A: Exactamente. Y muy importante en este aspecto —a mí me parece curioso, justo por mi formación de conocer también el mundo virreinal—, cómo retoma cierta forma de vivir de los espacios, sobre todo en la Ciudad de México, con lo que llaman las casas de taza y plato, que eran las casas donde vivían los comerciantes arriba de donde tenían su comercio. Y esto parece como una tontería o algo completamente aislado pero no lo es. A lo largo del siglo XIX la vivienda en México fue evolucionando, ya en el porfiriato tenemos toda la arquitectura cosmopolita, y ahí tienes una clara diferenciación de lo que es el hogar y un espacio de trabajo. Juan O’Gorman lo que hace es reincorporar esta tradición de épocas, incluso hasta prehispánicas, donde tiene que haber un espacio de trbaajo y un espacio de trabajo importante dentro de la casa: una casa debe tener las dos funciones. No sólo de vivienda, sino también como un espacio laboral, un espacio de trabajo.

F: En líneas generales, cómo describes la obra de Juan O’Gorman.

A: Innovador. Para su época, completamente innovador porque sí tenemos otros estilos arquitectónicos que van a la par con lo que sucedía en el mundo, obviamente, pero él verdaderamente lo considero como un parteaguas y uno de los iniciadores de la arquitectura moderna mexicana. Sobre todo con un lenguaje propio, porque independientemente de que se haya basado en Le Corbusier, por ejemplo para la casa estudio de Diego, en la casa del pintor Ozenfant, en París, creo que da un lenguaje muy propio, muy particular a la arquitectura. Es una época muy rica, porque es una época en donde se busca la mexicanidad, como habíamos mencionado por ejemplo, a Barragán. Entonces él encuentra en las haciendas, en los conventos, en esta arquitectura un poco espartana, por ejemplo tienes a otro contemporáneo, era bastante conocido de Juan O’Gorman, el Caco Parra. Manuel Parra. Él más bien hace una arquitectura de rescate del espacio. Las casas de enfrente, que son un poco pintorescas, son más bien compuestas de elementos arquitectónicos rescatados de demoliciones del centro y demás, pero qué hace Juan O’Gorman. Él ve que tiene que adoptar un lenguaje arquitectónico propio, porque estos proyectos son muy dirigidos a las élites y él ve un sector de la población desprotegido. Entonces, creo en rescatar, vuelvo a lo mismo, esta parte social de él.

F: Me interesa tu opinión como historiador de su obra, considerando la época, que Juan O’Gorman fue tan revolucionario y escandaloso a la vez, porque los habitantes de San Angel Inn se escandalizaron cuando él comenzó a construir aquí estas casas. ¿Cómo visualizas este impacto históricamente, sobre la transformación arquitectónica o la propuesta que hace O’Gorman?

A: Es transgresor. Es completamente transgresor. Tenemos estos espacios como los mejores ejemplos, porque son los que se han preservado mejor y que, precisamente por las restauraciones que se han hecho, se han regresado a los proyectos originales. Pero también hay que pensar en la obra de Juan como a más escala, las casas minimales que estaban aquí bastante cambiadas, su propia casa particular —Jardín 88, me parece que es la dirección— donde se suicidó, ya está

muy cambiada, pero creo que dejó completamente una huella en el lugar y que son de estas relaciones amor-odio, por ejemplo, en París dos de los grandes hitos arquitectónicos de París: la pirámide del Louvre o la torre Eiffel, que al principio era lo que más odiaban los parisinos, al final es algo que terminan adoptando como propio. Y creo que es algo que sucedió también aquí, en San  ngel. Al principio, estas casas desentonan completamente con la arquitectura del lugar, y al final, pues ahora hay un patronato, el Patronato de San  ngel, que busca también preservar estas casas. ya es algo característico. Tenemos muchos vecino que cuando hemos tenido estos problemas de arreglar las casas, de que est n en un estado de descuido, porque a veces es muy difícil esta parte burocrática de arreglar, sobre todo con obras protegidas, no puede ser cualquier pintura y demás. Pero es muy gracioso porque los vecinos dicen, “es que yo paso todos los días por aquí, con mis perros”. O “paso todos los días en coche y me duele ver las casas en ese estado”. Son comentarios, parecen tonterías, pero son comentarios que te hablan de que los sanangelinos ya se lo han apropiado como algo suyo. Como algo muy del lugar, no nada más la Iglesia de San Jacinto, o el Convento del Carmen, sino que ya San  ngel también es las casas funcionalistas de Juan O’Gorman.

F: Como un elemento representativo...

A: Como algo representativo. Como un lugar de la memoria, también. Piensa sobre todo en la población un poco mayor, cuando hablas con ellos, y si es gente que ha vivido toda su vida, desde pequeños, aquí. Siempre tienen un recuerdo de estas casas. Es un lugar de la memoria en San  ngel, para los mismos sanangelinos. Todo mundo recuerda, sobre todo los mayores, la figura de Diego Rivera, de Frida Kahlo. Algunos recuerdan a Juan O’Gorman, a su hermano Edmundo, el historiador, también. Empiezan a ser como estos hitos, entonces yo creo que la obra de O’Gorman es transgresora y es alguien que ha quedado en la memoria.

F: Particularmente sobre la casa estudio,  cu l es tu opinión acerca del espacio?

A: Mi opinión va mucho, volviendo al contexto de Juan y su responsabilidad social de construir casas, creo que es importante, porque aquí la gente —esto puede ser interesante— dice, qué bonito es. Qué bonito sería vivir aquí. Yo, personalmente, no creo que hubiera sido bonito vivir aquí. Esta es una casa para disfrutar. Es una casa para que vayas a la terraza, veas la vista, veas todo lo que es San Ángel, para que puedas contemplar el estudio y lo puedas contemplar en distintas horas, porque creo que la clave aquí es también el estudio de la luz. Cómo a lo largo del día se va modificando el mismo espacio con la luz. Entonces, creo que hay que entender muy bien que es un espacio de trabajo, porque también la gente, es chistoso que va a la mal llamada “casa Frida”, la casa habitación del conjunto, y dicen “esto es pequeñísimo, ¿por qué viven aquí?”, porque el otro espacio tiene una galería enorme, tiene el estudio de doble altura y tiene más habitaciones. Por qué no vivían allá. Bueno, la gente identifica mayor amplitud en el espacio como comodidad. Entonces dicen por qué si ese espacio es más cómodo, vivían así. Tienes que entender muy bien el concepto de la obra, lo que es la vivienda mínima, que son finalmente postulados del funcionalismo. ¿Qué es lo que se requiere según la visión de un arquitecto funcionalista para vivir? Pues lo básico: sin adornos, sin artefactos superfluos y demás. Y el espacio de trabajo es lo que va a primar, es lo principal y ahí es donde se va a ir todo el espacio, todo el derroche de creatividad va a ir hacia los espacios de trabajo. No necesariamente hacia los espacios de vivienda.

F: ¿Cuál es la importancia de este museo?

A: Este museo es muy importante por doble partida. Una, de manera arquitectónica, porque es la primera casa funcionalista en México y para mí, en lo personal, inaugura el discurso de la arquitectura moderna en México. Es separarnos de las tendencias que venían de Europa o el eterno rescate de la casa colonial, cualesquiera que fueran sus ideas, vertientes o interpretaciones, sino un lenguaje arquitectónico propio. Y yo sé que también venía de los postulados del

funcionalismo francés, pero es un lenguaje propio. Un lenguaje arquitectónico propio de él, y sí inaugura para mi gusto, la arquitectura moderna mexicana.

Eso por el lado de arquitectura. Ahora, por el lado de los personajes, es muy importante tener a los tres y tenerlos presentes, porque obviamente la gente llega aquí y ¿quién es Juan O’Gorman? Ah, sí, el que construyó las casas. Entonces, eso también nosotros como museo lo hemos tratado de combatir con exposiciones. Tenemos planeada para el año 2018 una exposición de la familia O’Gorman. ¿Por qué? Porque tienes a dos pintores: a Juan y su padre, Cecil. Y a un historiador brillante, que fue Edmundo O’Gorman. Entonces, son personajes muy olvidados. A mí muchas veces me molesta, porque la gente llega y sobre todo si son extranjeros, pues llegan buscando a Frida y a Diego. Entonces, si llegan buscando a Frida, se decepcionan terriblemente, porque Frida aquí vivió intermitentemente y muy poco tiempo. Diego sí. Diego, puedes ver la parte íntima. Porque nosotros no tenemos las grandes obras de Diego Rivera en nuestro acervo. Tenemos un acervo fotográfico, documental y de artículos personales de Diego, por ejemplo, sus pigmentos y demás. Eso sí lo tenemos, pero no son la cantidad de obras o la importancia de obras como podría tener, por ejemplo, el museo Dolores Olmedo. Entonces, creo que la segunda razón por la que es muy importante este museo son los personajes.

F: Por cuántas alteraciones y restauraciones ha pasado el inmueble?

A: Muchísimas. ¿A cuál de todos te refieres?

F: En general, al conjunto...

A: Esta casa, por ejemplo, la casa de Cecil Crawford, la casa O’Gorman sufrió varias alteraciones. Juan O’Gorman nunca vive en esta casa. Él la tuvo, me parece a mí, más como un showcase de su arquitectura. Él le muestra a Diego lo que estaba haciendo y creo que Diego se enamoró perdidamente. Más que enamorarse, se

identificó mucho con este sentido social de Juan porque era su propia ideología y quiso que sus casas reflejaran lo mismo, su casa estudio. Entonces, esta casa, al principio, Juan nunca la habita. Era para los padres de Juan O’Gorman. Sus padres eran más bien unos ingleses medio aristócratas de San Ángel, que tenían una casa muy bonita del virreinato, principios del XIX, dijeron “No, yo no vivo aquí”. Entonces, esta casa se queda para uno de los hermanos de Juan O’Gorman, Tomás. Y él vive y la renta mucho tiempo y conforme va creciendo su familia modifican también esta casa, le hacen un agregado de habitaciones, tiran la escalera helicoidal, y ya posteriormente cuando la misma familia O’Gorman la vende. La venden a otra familia rusa, ellos también hacen otras alteraciones, porque ellos tenían telares, y los telares los tenían en el edificio de servicio.

Con respecto a la Casa O’Gorman y la transformación que tuvieron los últimos propietarios en los cuartos de servicio se levantaron los telares, ellos son dueños de telares, y los nuevos cuartos de servicio se agregaron en la barda limitante. Asimismo, levantaron un ventanal y una terraza. Entonces, eso fue la Casa O’Gorman.

En lo que respecta a las casas estudio, hay que pensar que cuando Diego muere, una casa la había adquirido la hija mayor, Guadalupe; y la hija menor, Ruth, arquitecta, hereda la casa estudio tal cual. Entonces, entre las dos se levanta una barda, se tira el puente que las unía y la casa azul, que ahora le llamamos la casa Frida, se queda casi igual. No obstante, la casa estudio de Diego sí se modifica bastante porque se tiene que adecuar a vivienda. Entonces, lo que era la planta libre, la planta baja, se va a llenar con cancelas y se va a hacer una sala muy grande con una chimenea. Se va a adecuar también una cocina, un baño y un tercer dormitorio. No obstante, de acuerdo a entrevistas con los hijos de Ruth y demás, que vivieron aquí, espacios como el estudio quedaron bastantes años sin cambios, era como una especie de altar en la familia. Entonces, eso no se modificó. Finalmente, en 1981, cuando se adquieren estas casas y se entregan al Instituto de Bellas Artes para que se haga un museo, solamente la casa estudio se planeó para museo. El Centro Documental del Instituto de Bellas Artes ocupó la casa habitación,

y en lo que originalmente era el laboratorio fotográfico pensado para Guillermo Kahlo, se levantó un piso más. Entonces eso quedó como el centro de investigación y el museo solamente el estudio de Diego. Eso fue hacia 1981. En 1997 se emprendió la primera restauración y adecuación de todo el conjunto de lo que en ese momento era la casa estudio, que ya eran los dos espacios. Entonces, se vuelve a construir el puente; se va a demoler el segundo piso que se pone sobre el laboratorio fotográfico y se quita toda la cancelería de la planta libre, se deja otra vez libre, se demolió la cocina y el dormitorio y el baño, que eso está justo en la barda de Altavista y la calle, en ese entonces, Palmas (que luego se convierte en la calle Diego Rivera). Entonces, eso se demuele y es la primera vez, en 1997-1998, que se tiene la idea de cómo eran las casas en un principio, de acuerdo al proyecto original. En 2012 se adquiere este inmueble, la casa de Cecil Crawford, la casa O’Gorman y se inicia un proceso de restauración también de acuerdo al proyecto original. Se vuelven a levantar las ventanas como estaban en el proyecto original, lo que comentaba antes del ventanal de abajo; se reconstruye la escalera helicoidal, que es una obra de arte y se dice que si un día hay un temblor terrible eso es lo único que va a quedar de la casa. Se demolió el agregado que se había hecho y donde estaban los telares, se rescató lo que era la cochera y los cuartos de servicio, un espacio ocupado ahora por oficinas y todo el registro de obra. Entonces, por lo menos ya se tiene una noción, una buena reconstrucción del proyecto original de 1934, para las casas estudio; y de 1929-1931 para la casa O’Gorman.

F: Actualmente, como se encuentra la casa estudio, ¿es fiel a su época original? Es decir, en cuanto a la disposición de los espacios, los objetos, colores...

A: Sí, lo es. Se trató de rescatar la mayor parte de los elementos posibles, todas las instalaciones aparentes, los colores: que fuera el rojo óxido, vamos, que no se pintara con cualquier pintura comercial sino tratar de tener una claridad de cuáles habían sido los pigmentos con los cuales se pintaron las casas y demás. Sí, en este

sentido creo que nosotros nos enfrentamos con el reto de la museografía, de que no podemos alterar nada del espacio y es difícil, porque como museo uno tiene la labor de exponer, y no podemos tocar nada. No se puede ni clavar un clavo, en teoría. Entonces, es difícil tener este control de qué se expone y qué no. En el caso de Diego, sí está muy bien documentado, sobre todo el estudio porque en nuestro archivo fotográfico tenemos más o menos cómo fue la transformación de ese espacio. Tenemos desde unas primeras fotografías que se habían tomado para Harper's Bazaar, que fue un fotógrafo húngaro, Martin Munkácsi, que toma el espacio justo cuando se los entregan, les dan la llave y ellos están regresando de Estados Unidos, y ves, por ejemplo, la primera decoración, que son muebles típicamente mexicanos, populares: petates, muebles de mimbre... y también tienes fotografías que luego toma Guillermo Kahlo y con muebles que ya les había diseñado Juan O'Gorman y también habían comprado en El Palacio de Hierro. Entonces conviven ambos estilos. No sé si ya has podido ver el mobiliario en el estudio, es muy interesante, que también se prestó para una exposición del mueble mexicano que hubo en Fomento Cultural Banamex, entonces son muebles completamente funcionalistas, incluso hasta como Mies Van der Rohe. Y también el decorado original, entonces sí tratamos de que sea lo más fiel a las fotos. Incluso, ahora tenemos una exposición temporal donde el estudio fue intervenido con fotografías de Diego pintando, la gente que iba a retratar o dando una conferencia en el estudio, e incluso volvimos a acomodar los Judas de acuerdo a como está el ángulo de la fotografía. Entonces, sí tratamos de que la decoración sea respetuosa. Nos enfrentamos a con que sí hubo una museografía posterior que trató de llenar el espacio con piezas como a la usanza, pero no originales, que eso es algo que estamos trabajando, sobre todo en las artesanías, porque tú lo ves y piensas que así lo tenía Diego. No era así: él tenía más bien arte prehispánico que, claro, ahorita ya contamos con una colección de arte prehispánico de Emma Hurtado, la última esposa, que nos dio su sobrino, piezas de arte prehispánico que habían sido regalo de Diego. Entonces vamos a modificar bastante este espacio. Pero lo que les llamaba de las artesanías es que, Rafael Coronel tenía una colección de artesanías,

arte popular, y él dejó muchas, pero no son contemporáneas de Diego. Que bueno, tampoco es terrible porque finalmente el edificio es histórico, a la vez, entonces tiene que reflejar también todos estos periodos que ha vivido, no puedes estancarte en un solo momento.

F: Consideras que los colores empleados por Juan O’Gorman dentro y fuera de la casa representan la personalidad de Frida y Diego?

A: Sí. Sí lo creo. Hay un debate porque no saben si el rojo que hay ahora es el original o más bien era más asalmonado, pero de cualquier manera sí creo que logra bastante bien captar ciertas personalidades. Diego, dentro de todo, era mucho más reservado. Sí era una figura políticamente activa, sí era alguien muy pragmático y demás, y eso creo que lo ves en los colores más apagados... No apagados, sino más sobrios de la casa estudio, de su estudio. Versus Frida: Frida siempre fue mucho más extrovertida, más colorida, o por lo menos la construcción que tenemos de ella es que así fue. Entonces ese azul añil yo creo que logra bastante bien captar que ese era un espacio mucho más enfocado hacia ella; y el otro, que es de colores más terrosos y sobrios, hacia la figura de Diego.

F: Si tú tuvieras que elegir un color para describir a Frida y otro a Diego, ¿cuáles serían?

A: Frida, el azul añil. Ese sí. El azul Frida, incluso, que le dicen. Para mí, ese es un color con que la identifico bastante. Diego se me hace más difícil. No necesariamente sería rojo o gris. Tendría que ser como un color tierra, más bien. O verde.

F: ¿Por qué?

A: Verde, a mí me refiere sobre todo al mural de la Alameda, “Sueño dominical en la Alameda”, por las distintas tonalidades de verde y cómo va representando en el mismo follaje de la obra las distintas fases de la historia de México. Entonces, hay un verde muy oscuro, un verde con azul y demás, pero muy oscuro, para las épocas “oscuras” como lo hubieran sido la conquista y la colonia; y hay, curiosamente, no identifica su propia época con un color claro. Más bien, el centro, que sería como el siglo XIX, es un verde mucho más tendiente a lo amarillo. Mucho más optimista, digamos, y él lo identifica con ciertos periodos históricos más optimistas, como la Revolución, que de ahí surgen estas ideas o nociones para poner un México mejor. Y curiosamente ya cuando llega a su momento contemporáneo, no es así. Hay una crítica muy fuerte social del empresariado, del clero, de este pacto social que se hace entre los obreros, el ejército y los campesinos. Que esa es en la última etapa del mural, si uno lo ve frente, del lado derecho superior. Y no es para nada optimista.

F: ¿Y cuál sería el tono de verde que elegirías para Diego? ¿Más hacia el blanco o al negro? Porque tú hablabas de estas etapas, incluso relacionabas esta parte oscura...

A: Un verde, casi amarillo.

F: ¿Por qué?

A: No sé, me refiere mucho a él. Si lo pienso, justamente me dices “piensa en Diego, piensa en un color”, me remito usualmente a este mural. Es mi preferido. Y pienso en la sección media del mural, donde está él con Posadas y con Frida. Y es justo donde le estaría dando más el sol, y es este momento más claro. No sé. Es una visión más optimista.

F: Hace días, entrevistando a Cristina Kahlo, le hice esta misma pregunta. Y ella me dice que para ella, Frida es rojo y Diego es azul. Los colores invertidos a como están

ahora, en la obra de O'Gorman. Ella dice que relaciona a Frida más con el rojo porque le resulta más, no propiamente visceral, pero sí un poco en este sentido; y a Diego con el azul porque era una persona más transparente y más libre, desde la perspectiva de Cristina. Tú, como historiador, y dentro de lo que has leído o visto, ¿qué opinas de esto? Pues se sale de lo que la gran mayoría de las personas podría describir cromáticamente a Frida. Tú mismo lo dijiste, la mayoría de las personas piensa en Frida de inmediato como en un color azul. Y Cristina, teniendo tal vez esta referencia familiar, ella los concibe totalmente invertidos.

A: Creo que puede ser por eso, por esta referencia familiar. O no sé si es por esta cuestión de identificar colores muy emocionales con algo muy rojo y pensar que un azul o algo por el estilo es algo más ecuánime y tranquilo. Entonces, por eso esa inversión. No sé. Yo, por ejemplo, pienso en Frida y sí pienso en rojo, pero pienso en amarillo y en azul, enseguida. Y en Diego, pienso mucho más en verde por un lado, en grises, en ciertos matices así. Terrosos. Sí estoy de acuerdo con ella en que la personalidad de Frida... Sí, podrías decirlo así, este folclor podría entenderse de cierta forma como más visceral, es cierto; y Diego... no le faltaba pasión, sobre todo en la parte política, creo que era una persona muy apasionada, pero como mucho más ecuánime.

F: En esto coincides con Alfredo Ortega, pues comentaba que para él, Diego, por sus pensamientos políticos, era definitivamente apasionado. Y lo describe como rojo.

A: ¿También lo describe como rojo?

F: Sí. Ahora, hablando un poco más sobre la casa y la relación con Diego y Frida, ¿consideras que este espacio refleja su historia personal?

A: Es muy tendiente a Diego, más que nada. Lo que pasa es que hay ciertas construcciones que se hacen acerca de los personajes, y que el espacio termina, muchas veces, reflejando eso. Creo que es mucho más tendiente o respetuosa de lo que era la figura de Diego, porque su espacio es un lugar íntimo. Tú llegas al estudio, la mayor parte de la gente llega al estudio, y es —pienso yo— muchas veces casi un fetiche, de ver los pinceles. Es como “esto es lo que tocaba el maestro y hacía sus obras con esto”. Evidentemente, de Frida, es muy difícil hacer entender a la gente que ella, pues casi no hay nada de ella, porque vivió intermitentemente, no le gustaba el espacio. Este no era un lugar querido para Frida. Y tampoco creo, independientemente de la parte personal, de su relación con Diego, creo que tampoco a la larga hubiera sido un lugar tan práctico para ella. Es decir, la cantidad de escaleras y demás, cuando Frida, conforme fueron pasando los años, fue perdiendo movilidad. Entonces, no creo que ella hubiera sido feliz en este espacio.

F: ¿Es esa una de las razones que el museo no tiene propiamente un espacio habilitado como en la época en la que Frida vivió aquí, a diferencia de Diego, que tiene su recámara, y te puedes dar una idea de cómo era su vida por el estudio..?

A: Lo que pasa es que cuando Frida se fue, se llevó todo. Todos sus muebles, todo está en la casa azul. Todo. Lo único que el museo tiene de Frida es una falda y una fajilla con bordados. Te mentiría si te doy más detalle, pero es como una fajilla bordada y una falda. Porque realmente el momento en el que se fue, ella agarró todas sus cosas y se largó. Y no es que haya dejado muebles, ropa o artículos. De verdad, vació la casa y se la llevó. Entonces nosotros no contamos con los elementos como para hacer una museografía así. Tenemos planeado hacer una reconstrucción del estudio para nuestra exposición de aniversario de acuerdo a unas fotografías, las que mencionaba de Martin Munkácsi, porque se mandaron a hacer ciertos muebles, a la usanza de... o bueno, parecidos a los de las fotos, obviamente los petates son fáciles de conseguir. Se van a exhibir el faldón y la fajilla,

pero se va a pedir obra prestada a otros museos para dar la idea de cómo hubiera sido el estudio de Frida.

F: Más como una escenografía...

A: Es una escenografía, realmente. Es una ambientación, una escenografía porque no va a ser parte de la exposición permanente.

F: Claro, pero esta escenografía va a estar apegada al registro fotográfico...

A: A la fotografía, claro. Sí.

F: No será propiamente una interpretación, sino que va a seguir una línea fiel a cómo era utilizado por Frida este espacio.

A: Exactamente.

F: ¿Cómo imaginas que fue la vida de Diego y Frida en la casa estudio?

A: Pues muy activa. A Frida, no me la imagino particularmente feliz. Más bien creo que es un espacio muy construido para Diego. Diego aquí recibía desde clientes potenciales, a la gente que estaba retratando, estudiantes, daba conferencias... sí fue un lugar sumamente vivido. Él comía en el estudio. Por ejemplo, la recámara que está al lado, él murió ahí pero porque él tenía estas jornadas de trabajo muy largas y más que regresar, primero, a la casa habitación o a la casa azul, en Coyoacán —porque, ya cuando se reconcilian, él tiene su espacio en la casa azul y vive igual. Vive allá, o a veces llegaba a dormir o a comer, y trabajaba aquí. Este es un espacio 100% o por lo menos 90%, yo creo, de Diego. Fue pensado para Diego, digamos, aprobado por Diego y fue él quien lo usó más. La galería, por ejemplo, se había pensado como un lugar para exhibir la obra a clientes potenciales y acabó

siendo para sus piezas prehispánicas. Entonces, todas las adecuaciones que se hicieron al espacio fueron por instrucción de él, para que sus necesidades se vieran cubiertas. Mientras que las de Frida, no fue así.

F: Desde una perspectiva inversa, ¿cómo consideras que este espacio influyó en ellos?

A: Sí, incluye mucho en ellos. Diego fue... como este espacio fue hecho casi a su medida, es un lugar donde se sintió muy cómodo, donde produjo bastante. Y también Diego le rinde homenaje al mismo estudio en algunos cuadros. Ahorita, por ejemplo, estoy pensando en “Lucila y los Judas”. Claro, está Lucila Retes pero el protagonista es el espacio: toda la cartonería todos los judas, más allá del personaje retratado. Entonces, creo que es un lugar que le permitió expresarse y ser creativo. Y mientras tanto, pobre Frida, porque verdaderamente, lo que era su estudio es muy incómodo porque la luz que da, es la luz de oriente. Entonces todo el día le da luz y es un espacio sumamente caluroso. Para un espacio de trabajo, para un artista, es inútil. No se puede realmente trabajar ahí: primero, por el calor, y luego porque no se puede moderar o modular la iluminación como para hacer juegos de luces y sombra, mientras que en el estudio de Diego, por supuesto. El estudio tienes que más bien está orientado de norte a sur, así que siempre recibe luz pero es indirecta. No es una luz que quema y da calor. A diferencia del espacio de Frida.

F: Yo creo que esto también, ya me sacarás del error, se debió a que realmente Diego tenía un acercamiento mayor con Juan O’Gorman que Frida, en un principio. Porque dentro de mi investigación, he descubierto que Diego sí le plantea más a O’Gorman cómo quiere el espacio. Y menciona que quiere un espacio para Frida, pero nunca se habla de que Frida se haya entrevistado con O’Gorman y le haya comunicado sus necesidades en cuanto al espacio.

A: Es interesante, porque exactamente, Diego manda a hacer este espacio, tal cual, muy de acuerdo a sus necesidades. Sí, planteándose que Frida debe tener un espacio para sí, pero no con las especificidades de ella. Eso sí. Aunque lo cierto es que Juan era muy amigo de Frida de la infancia. Entonces yo creo que más bien la relación que ellos tuvieron fue una afectuosa, como amigos de infancia, como gente que se conoce de toda la vida. Y con Diego, fue más bien una relación intensa, más profesional.

F: Ahora se me ocurre, y con base en las entrevistas que he realizado —entre ellas, la tuya— ¿tú crees que Diego realmente visualizara a Frida como un accesorio más del espacio y no tanto como una compañera de vida?

A: Esa es una pregunta que justo a mí me lleva a ciertas reflexiones personales. Después de ver las cartas que, independientemente de todo el folclor y todo lo que es el personaje de Frida, si tú ves la correspondencia privada de Frida a Diego, es que era como una veneración absoluta. Era algo impresionante. Y yo siempre he creído que Frida amó más a Diego, de lo que Diego la amaba a ella. Eso siempre te lo puedo decir. Que fuera un accesorio más, no sé, tampoco me aventuraría a decir eso porque sí la quería mucho, pero era más bien otro tipo de relación. Era como una relación paternal con una hija rebelde, más allá de meramente un accesorio, pero sí. De lo que estoy convencido es de que ella lo amó mucho más de lo que él llegó a amarla. Aunque cuando murió, yo creo que eso debió ser más como culpa o remordimientos, cuando murió Frida, Diego se vino para abajo y envejeció diez años de golpe. Pero yo sigo sosteniendo que ella lo quería más a él.

F: Bien, ¿cómo describirías la evolución en cuanto a ideales, si se pudiera decir de esta forma, arquitectónicos de Juan O’Gorman? Es decir, esta transición que tuvo del funcionalismo a la arquitectura emocional, que curiosamente en un principio él criticaba lo emocional y hablaba meramente de lo funcional.

A: No sé. La verdad, de eso no he leído tanto como para tener los elementos suficientes. A mí más bien me siempre me interesó esta etapa funcionalista, y casi no he leído mucho. Ni tampoco me he dado a la tarea de investigar sobre la arquitectura emocional, porque no me gusta nada.

F: Finalmente, para terminar con la entrevista, ayer me entrevisté con un arquitecto y me sorprendió su respuesta a preguntas similares como las que te hice. Y hablaba sobre esta relación sobre el espacio Diego-Frida-Arquitectura-O'Gorman, y él me dijo algo que me desconcertó: "la arquitectura es lo que es, y la psicología no cabe en la arquitectura". ¿Tú qué opinas de esto?

A: Creo que nunca puedes dejar pasar esta parte subjetiva porque finalmente la arquitectura la van a habitar seres humanos, y no es algo frío. No estoy de acuerdo. No podría hacer a un lado simplemente esta dimensión humana del espacio y la percepción que los habitantes van a tener del lugar. Desde los colores, la cantidad de metros cuadrados, la luz... Es más, yo te puedo decir, trabajar en un espacio así con iluminación, ventilación y todo, es muy distinto a trabajar en una oficina cerrada, donde no puedes abrir una ventana. Hace mella en una persona. Yo sí creo que un lugar puede afectar emocionalmente a sus habitantes.

F: Por más funcional que sea la habitación...

A: Por más funcional, por más frío o calculado que esté... Un problema que yo tengo con el funcionalismo es que no somos máquinas, no somos autónomos. Cuando tú haces, muchas veces, viviendas donde sólo puedes poner un mueble, una cama y tal, anulas a una persona, porque a lo largo de tu vida, tú vas acumulando cosas, y que son cosas que finalmente hablan de ti. Tú haces una casa para alguien, y no le puedes decir "esto será blanco, ecuánime". Habrá gente a la que sí, obviamente. Muy respetable. Pero la mayor parte de la gente tenemos libros, coleccionamos pinturas, cosas que nos van gustando, desde una tontería, un souvenir de un viaje,

cosas por el estilo. Habla mucho de la persona, sus gustos, sus intereses, sus ambiciones y demás. Y creo que cuando tratas de ver la arquitectura como algo tan monolítico, algo que considera al humano como un autómatas que nada más duerme, se baña, cocina y tal, no le veo el caso.

F: Entonces podemos decir que, independientemente de la corriente estilística, arquitectónica o como se le quiera llamar, incluyendo el funcionalismo, ¿no se puede dejar de lado lo emocional?

A: No. Yo creo que no. Es básico, sumamente.

F: Muchas gracias.

2.3. Alfredo Ortega Quesada

Coordinador de acervo inmueble en Museo Casa Estudio Diego Rivera

Ciudad de México

1 de junio de 2016

F: Buenas tardes, Alfredo. Para comenzar con esta entrevista, ¿nos podrías hablar un poco de ti y tu trabajo en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo?

A: Yo soy el responsable del acervo inmueble. En sí, lo que tiene que ver con la parte arquitectónica, en el sentido del mantenimiento y las etapas de restauración que se han tenido en este espacio. Entonces, esa es la parte fuerte en la que te puedo ayudar. No soy historiador. Soy contador, pero me ha tocado estar en esta parte, afortunadamente, de las tres restauraciones. Las he seguido físicamente, entonces conozco a detalle esta parte, en lo que te puedo ayudar.

F: Gracias, Alfredo Ortega, Coordinador de Acervo Inmueble de la Casa Estudio. Agradezco su tiempo y habernos recibido. Mi primera pregunta para usted es, ¿cómo define la arquitectura funcional?

A: Viéndolo desde la primera perspectiva, que es de Juan O’Gorman, él describe una casa como una máquina de habitar. Todos los elementos, totalmente aparentes, fácil de trabajar en ese sentido. Y lógicamente, viendo lo que es la cuestión funcionalista, que es con el mínimo costo y el mínimo esfuerzo. Todas las casas están hechas así. Lógicamente, esta es la primera casa. Y esta, como primera casa, tratando de imitar un poco la casa de Le Corbusier. Más bien, la de Diego, en esta no tanto. En esta, Juan O’Gorman era un chamaco de veinticuatro años con la cual experimenta, aquí, de todo. De todo, realmente es un laboratorio arquitectónico, esta casa.

F: ¿Este espacio es considerado también parte de la casa de la familia?

A: La casa del 29, sí. La casa normalmente llamada de Cecil O’Gorman, nosotros ya la llamamos Del 29 porque aunque sí la dedica a su papá, pues su papá realmente nunca la habita. Él vive acá en Santísimo, y a lo mejor la tiene y sí se la puede dar Juan O’Gorman, porque nos queda claro en los registros que él la renta. Él renta la casa. Juan O’Gorman nunca habita esa casa y su papá tampoco. El hermano, sí. El hermano Tomás, se la prestan por dos años, más o menos. Es el tiempo que está ahí y posteriormente esta casa es rentada, rentada, rentada. Hasta que el INBA la compra. No estamos hablando de las casas de Frida y Diego, que realmente son específicas hechas para ellos dos. Esta casa es una tesina que hace Juan O’Gorman como un modelo del funcionalismo que él quiere demostrar.

F: ¿El INBA compra las tres propiedades al mismo tiempo, o primero compra la de la familia O’Gorman?

A: Al morir Diego Rivera, las casas pasan a propiedad de las hijas. La casa chica, azul, propiedad de la Dra. Guadalupe Rivera, hija de Diego Rivera; y la casa estudio pasa a propiedad de Ruth Rivera. Al morir Ruth, la hija de Diego Rivera, de cáncer igual que Diego, la casa pasa a propiedad el esposo, Rafael Coronel. Él es quien a su vez vende la casa al Gobierno Federal para que se haga un museo. Posteriormente se compra la casa, el INBA compra la casa azul para que se haga el Centro de Investigación Documental. Y el INBA, ya realmente con recursos propios, tanto la casa de Frida como esta casa, en tiempos muy distintos, compra esta casa en el 2011 como una obra de arte. No está comprada realmente como un inmueble arquitectónico, sino que está comprada como una obra de arte.

F: ¿Cómo describiría usted la obra de Juan O’Gorman?

A: Es un parteaguas en la arquitectura moderna. Realmente él es quien, junto con Legorreta, creo que es, abren esa parte de la arquitectura y empiezan a proyectarse como arquitectos de la modernidad. ¿Cómo es la arquitectura de Juan O’Gorman?

Artísticamente, es una obra de arte. Operativamente o viviéndola, no cabe aquí. Sinceramente es muy difícil vivir en una arquitectura tan pequeña, aunque es muy funcional, es muy complicada, porque los espacios están muy limitados. Muy reducidos. Y la misma familia lo ha expresado, las gentes que han vivido aquí lo han expresado. Artísticamente, es de una pureza de arquitectura. Una maravilla arquitectónica. Es un cuate destacado, para su edad, hacer este tipo de arquitectura: losas aligeradas, con volúmenes de dobles alturas, con bajadas pluviales aparentes. Igual las instalaciones eléctricas aparentes. Pero nada más eso: él mete modernidad a su arquitectura. Mete antenas de radio, mete tinacos, mete agua caliente. Mete en sus baños el confort de poder bañarte en una tina, poderte bañar en una regadera. Estamos hablando del 29, todavía en las casas normalmente no lo había. Entonces, mete esa modernidad en su arquitectura y eso lo hace muy agradable.

F: Si hablamos particularmente de la casa estudio, ¿cuál es la opinión que usted tiene sobre ese espacio?

A: La casa estudio está realmente hecha para Diego Rivera. Así fue planeada, así fue hecha. Y ya, Juan O’Gorman, a partir de esta casa del 29, integra elementos en la casa de Diego Rivera que no hay aquí. Como las caídas de basura, de los contenedores de desechos. Y lógicamente, en esta casa, su estudio no lo dirige al norte, está hacia el poniente. Cosa que no sucede en el estudio de Diego Rivera, que seguro el propio Diego Rivera y el papá de Juan O’Gorman le reubican, tanto que tiene que hacer una saliente en el estudio para que le dé el norte exacto a la parte y no le entre luz. Entonces, es una casa específicamente hecha estudio, que es una casa para trabajar, no para vivir. Si te fijas, no hay cuartos para hijos. No hay cocina, sólo baño. Hay un despacho, hay dos baños, el cual uno es para el propio artista y otro para la gente que viene a visitarlo. No hay cuartos de huéspedes. Tal vez, hay un cuarto en la parte de abajo, que es donde las modelos se cambian, pero no hay un lugar que te diga que es una casa hogar. Es una casa de trabajo, es un

estudio como tal. La casa hogar se vuelve la casa de Frida, donde ellos realmente viven la parte hogareña. Si estamos hablando que ellos se casan en el 29 y en su acta de matrimonio dice Señor Diego Rivera, de ocupación pintor; y señora Frida Kahlo, dedicada al hogar. Cambia mucho el contexto porque entonces no era la Frida Kahlo que ahora todo mundo conoce, así que era el museo para Diego Rivera. El artista era Diego Rivera.

F: ¿Cuál es la importancia de este museo?

Es un museo de sitio que fomenta, desde 1986, la vida y obra de Diego Rivera y sus contemporáneos. Vamos a cumplir 30 años de labor en este museo, es un museo que está por ser catalogado como obra patrimonial a nivel mundial. No se ha podido llegar a esta parte, pero a nivel nacional sí está catalogado como uno de los más grandes museos. Tenemos muchos visitantes y en ese sentido nos ayuda a que demos el fomento, sin tratar de salirnos de las normas en las cuales Diego Rivera es el eje central de todo lo que genera este espacio. Puedes hacer exposiciones sobre sus contemporáneos, sobre Frida o sobre Juan, pero quien tiene el número uno es Diego Rivera. Este museo así es y así somos conocidos, porque se crea el museo a partir de Diego Rivera. Los anexos, es decir, las casas, se van anexando. Se crea el museo en el 86 y las casas se van agregando. Entonces, va creciendo pero sigue siendo museo para Diego Rivera.

F: ¿Es por eso que dentro del espacio de Diego Rivera sí está ambientado de cierta forma que el visitante se pueda dar una idea de cómo era la vida de él, es decir, con el mobiliario, objetos del artista, a diferencia de la casa de Frida?

A: Exactamente, porque cuando ellos habitan la casa en el 34, regresando de Estados Unidos —la casa la tenía Juan O’Gorman en el 32 y la empiezan a habitar ellos en el 34—, pues empiezan a tener una vida hogareña. Diego Rivera comienza a proyectar toda su obra, tanto que aquí muere. Ya no salió de aquí, aquí se quedó. Pero lógicamente, Diego Rivera, era todo un universo. Y la única que mantenía a

Diego Rivera era Diego Rivera. Es decir, no había otra persona más grande para él que él mismo. Entonces, Frida, aunque es una de las muchas de sus mujeres, se convierte en su esposa. Y a la cual engaña, y la engaña con la hermana. Eso hace que Frida Kahlo rompa la relación, se entristezca y salga de aquí. Realmente Frida Kahlo ocupa la casa, esta casa, como una casa de estar. Se lleva todas sus cosas, y realmente vive aquí muy poco. Por eso no vas a encontrar nada. Eso sí hay que contextualizarlo, porque no es que Frida se haya querido ir. Tal vez ella quería vivir con su esposo. Era su esposo. Ella, al encontrarlo siéndole infiel con su hermana, decide marcharse a la casa familiar, en Coyoacán. Allí es donde vas a encontrar a Frida en todo su esplendor.

F: ¿Por cuántas alteraciones y restauraciones ha pasado el inmueble?

A: Realmente cada inmueble ha pasado por una. Primero en 1995 al 1996, se hace la primera restauración al proyecto original que hace Juan O’Gorman que es la casa de Frida Kahlo. Viendo que queda perfecta, entonces se avientan el proyecto hacia el propio estudio, eso lo hacen en el 96-97. Ya, hasta el 2011 y 12 es cuando se proyecta esta casa, que era particular. Todas las particulares, me refiero a que Juan O’Gorman, cuando las hace, esta la vende aparte y aquellas son para Diego y Frida, por eso tienen ese peso. Si no, quizás habrían corrido la misma suerte y estarían en la misma situación de destrucción, como ha pasado con otras casas de Juan O’Gorman. Esta casa no, porque es la casa de Diego Rivera, entonces tiene otro nivel. Pero esta casa de Juan O’Gorman sí la renta. Es rentable, tanto así que hasta la venden a un particular. Diego también es un particular, pero es amigo de Juan O’Gorman y estas personas no lo son. Entonces, de ahí corre la cuestión de que cuando la compra el INBA pase por otro proceso. Hay que convencer, desde un principio que se sabía que era la casa de Juan O’Gorman, a los dueños originales, la familia Gorisof, de venderla. Cosa que no quisieron. La señora no quería venderle nada al gobierno. Hasta que finalmente ella muere y hereda a los hijos, y los hijos siempre venden. Entonces ellos son los que venden la casa al INBA. Lógicamente

es una casa difícil de vender, porque ya es una casa catalogada. Ya el INBA la tiene registrada y no es tan fácil alterarla. Hay que tener muchos permisos y es imposible alterarla, entonces es más fácil vendérsela al Estado. Y el Estado, obviamente, hace un acierto al comprar esta casa y tener abierto el conjunto funcionalista completo proyectado por Juan O’Gorman, desde su primera casa proyectada como las primeras casas que él vende, porque también se las vende a Diego.

F: ¿La restauración de los tres espacios fue hecha por el arquitecto Victor Jiménez?

A: Exactamente.

F: ¿La disposición de los espacios, objetos y colores son fieles a la época en que fue habitada por Diego Rivera y Frida Kahlo?

A: En la cuestión de los espacios, considero que sí. Porque aunque son pequeños, están hechos para el artista. No tanto esta casa, pero la casa de Diego sí. Totalmente, diseñada para eso. Sabían perfectamente que ellos no podían tener familia, Frida no podía tener familia, y tanto que no hay habitaciones para hijos. No las hay. Ya posteriormente, las hay cuando muere Diego y vienen a vivir las hijas, las adaptan. Adaptan habitaciones, hacen anexos y se vuelven para los hijos de ellas. Pero directamente para hijos de Frida y Diego, no había. Por eso la casa es así, sí están hechas para esta parte. Los espacios, porque es estudio, está hecha exactamente para Diego. Con una galería y exactamente para que Diego exponga. No es lo mismo con la casa de Frida, que tiene una cocina y que sí es la casa hogar.

F: Ahora, como vemos el museo y sus espacios restaurados, ¿fue una restauración muy fiel a la época en que ellos la habitaban?

A: Si hablamos de la época en la que ellos vivían, arquitectónicamente no había casas así. Estamos hablando de que esas casas son un parteaguas en la

arquitectura nacional, y el contexto urbano que tiene San Ángel, son casas coloniales, con Art Decó. Por ejemplo, enfrente tienes a la Hacienda San Ángel Inn, que no tiene nada que ver con estas casas. Es más, la gente se espantaba de estas casas, decían “¿son fábricas o qué son?”. Entonces, no tienen nada que ver con el contexto. Son realmente hechas en torno a la idea del propio Juan O’Gorman y la idea de Diego Rivera de siempre ser totalmente distinto a todo.

F: ¿Conoce cuáles son los colores exactos aplicados en el espacio?

A: Sí, son el azul añil y el rojo ocre, que lógicamente son destacados por las calas. Te voy a proporcionar los ingredientes que componen esas pinturas, para que los tengas, las fórmulas que se obtuvieron en la primera restauración del 96-97 de las dos casas. En lo que es el plafón, los ingredientes son tabique rojo, resina y agua; la forma de preparación es moler el tabique con la resina y agregar agua. La herrería, pues también tiene ingredientes y fórmulas que es esmalte rojo óxido con thinner. En el caso de la pared blanca, pues exactamente es blanco de España con resina, pintura en polvo para cemento de color amarillo claro, para que le dé esa tonalidad. No tanto ese blanco, sino la palidez que tiene el color blanco. La forma de mezclarla era la pintura con el blanco de España, se agregaba la resina hasta dar con el tono. Y en el caso de la pared azul era: cal, resina, pintura, cemento en polvo de color azul ultramarino y rojo óxido. A la hora de mezclar era con cal, se deja reposar por toda una noche y se le agrega sal y baba de nopal. Paradójicamente, agregarla al aplanado. Al cemento se le agrega la pintura y se le pone el temple.

F: Cuando ocurre la restauración de estos espacios, ¿estas fórmulas para lograr los colores fueron hechas por el arquitecto Jiménez o se solicitaron a alguna casa de pinturas comerciales?

A: No, el INBA tiene un centro de restauración que es el CENCROPAM, en el cual hay gente que se encarga porque la técnica de la pintura de Juan O’Gorman es tal como pintan los murales. Entonces, es gente que se dedica a eso y ellos hacen las calas de toda la casa, tanto de los muros internos como externos y determinan cómo fue el preparado. No se desconoce, es un preparado que se aplicaba desde los tiempos precolombinos. Entonces no se desconoce la técnica y por eso a la hora de hacer las calas, ellos determinan las cantidades, las proporciones. En todas las casas está así.

F: ¿Considera que los colores empleados por O’Gorman en la casa estudio hablan de la personalidad de los artistas? Es decir, que estos colores los representan.

A: Sí y no. No, porque cuando Juan O’Gorman los proyecta, no lo hace con esa idea. Que yo sepa no fue así, más bien los proyecta con la idea precolombina, trata de meter un poco aquí el nacionalismo. Pero actualmente, la gente los identifica. La casa azul, voltean primero a la casa que está en Coyoacán, cuando hablan de Frida; y luego voltean a este lado, y sí los identifican. En el caso de este museo, pues sí. Hasta nosotros mismos los identificamos: la casa roja de Diego Rivera, la casa azul de Frida Kahlo. Y ahora esta casa, pues no le hemos dado color pero esta es la de Juan O’Gorman. Pero sí, actualmente la gente sí los puede identificar y en ciertos eventos que hemos tenido como exposiciones para niños, pues tomamos esa referencia visual para que el niño también pueda identificar al artista con el color.

F: Si usted tuviera que asociar un color con cada uno de los artistas, ¿cuál sería y por qué?

A: Lógicamente a Diego Rivera con el rojo, por la parte comunista que maneja. A Frida, con el azul; y no sabemos si ése es el primer azul que está aquí o el que aparece en la casa familiar de Coyoacán. Más bien por la parte familiar se le agrega el azul a Frida. Y yo me iría por el gris para Juan O’Gorman, porque es el primero

que maneja el cemento armado, hace este tipo de cosas. Y el gris es un elemento de construcción.

F: Hablando un poco más de la casa y la relación con Diego y Frida, ¿considera que esta refleja su historia personal?

A: Yo creo que sí. Sí la refleja, en el sentido de que cuando Diego Rivera la habita, él transforma toda esta casa. Él realmente le cambia las facetas a la casa en todo momento. Le inyecta al estudio todo el carácter que él tiene como pintor, como político, como luchador social, como coleccionista, sin dejar a un lado la parte del conquistador de mujeres que es Diego Rivera. Y que lógicamente cuenta mucho el estudio. En el caso de Frida, pues sí, sí representa también un poco de ella, porque es la ausencia de la propia Frida aquí. En la casa, si te fijas, no tenemos nada de Frida. Pero esa también es ausencia que hace Diego sobre la persona de Frida. La hace a un lado en su relación como persona. Diego es el único que crece en este sentido. Frida crece aparte, tanto que se va a la casa familiar y aquí tenemos a una Frida ausente.

F: ¿Cómo imagina usted la vida de Diego y Frida en la casa estudio?

A: En el caso de Frida, ella aquí vive muy poco. Proyecta aquí muy poco tiempo, con cinco obras que ella hace aquí, en el estudio. Insisto, aunque ya empieza a formarse como pintora, pues es la esposa de Rivera. En el caso de Diego, pues sí, es totalmente el creador de todo. Es el que genera y aún sigue generando esta asociación tanto del museo como con la arquitectura, porque él es el que fomenta que se generen estos dos museos, en el caso de Frida y Diego. Y Diego Rivera sigue siendo el sostén de todo lo que es el propio museo. Tanto en historia, como culturalmente, como arquitectónicamente porque, aunque Juan O'Gorman la haga, es Diego quien le da el empujón.

F: Por otra parte, ¿cómo considera que este espacio influyó en los artistas?

A: Yo creo que no influye mucho. Más bien, ellos influyeron ellos en él. Ahí no veo que influya mucho el espacio porque explotan el espacio. Más Diego, porque se vuelve un centro de reuniones de todo tipo. Vienen aquí artistas, políticos, gente que no tiene que ver mucho con la cuestión cultural, aunque a veces sí. Pero no influyen los espacios en ellos, son ellos quienes influyen en los espacios. Si lo vemos en ese estricto sentido, son quienes le dan vida al espacio.

F: Perfecto, Alfredo. Muchas gracias por contestar estas preguntas. Y nuevamente gracias por recibirme.

A: Gracias a ti por visitarnos. Estamos a tus órdenes.

2.4. José María Bilbao

Arquitecto del Instituto Nacional de Bellas Artes

Ciudad de México

18 de agosto de 2016

F: Buenas tardes, el día de hoy estamos con el arquitecto José María Bilbao, que amablemente me va a conceder una entrevista en representación del Doctor Xavier Guzmán. Buenas tardes, arquitecto.

J.M: Buenas tardes, Fausto.

F: Antes de iniciar las preguntas, ¿podría darnos una introducción o compartirnos algo acerca de lo que usted hace y su relación con el Doctor Xavier Guzmán.

J.M: Sin duda. Pues el hecho de estar en esta entrevista tiene de origen la instrucción precisa del Dr. Guzmán, quien no pudo estar el día de hoy aquí, y me solicitó atender este tema para contribuir a lo que fuese posible a esta inquietud o este interés que tú tienes. Yo soy arquitecto, trabajo con el Dr. Xavier Guzmán hace un par de años, en esta institución. Y mi posición en el equipo de Xavier es, yo estoy a cargo de coordinar todos los proyectos que tienen carácter institucional y patrimonial. Esa es la colaboración que yo hago con el Doctor, y en este caso, esta solicitud expresa de atender esta entrevista, con las inquietudes acerca de la obra, y en específico, de la parte cromática de Juan O’Gorman. Así es que estoy para servirte.

F: Gracias. Antes de adentrarnos en la entrevista, quisiera preguntarle: ¿fue usted cercano al Dr. Guzmán en el momento en que él realizó los libros que abordan la obra de O’Gorman?

J.M: Sí. El libro de la casa de 1929 se editó el año pasado, y yo entré a trabajar con él anteriormente, aunque yo no tengo nada que ver con el libro. Lo que sí tuve que

ver es en el proceso de restauración y de recuperación de la casa, que tiene una historia larga desde que el instituto la adquiere. Todo el proceso, conozco el hecho pero por inquietudes propias, y luego después me enteré que el Dr. Guzmán estaba dirigiendo o a cargo de esta Subdirección General de Patrimonio, y afortunadamente, ha hecho aportaciones no sólo a este libro, las aportaciones del Dr. Guzmán en cuanto a la historia del arte y la arquitectura mexicana contemporánea son vastas. Entonces, lo que yo conozco es su etapa como historiador. El Dr. Xavier Guzmán además fue Director de Arquitectura en el 2004. Fue Director de Arquitectura y Conservación de Patrimonio Artístico de este instituto hace por lo menos ocho años, estuvo un par de años a cargo, entonces desde allá lo conozco. En realidad, lo conozco desde mucho antes. Al Dr. Guzmán lo conozco desde unas charlas que organizábamos con el maestro Carlos Mijares, desde una organización civil que se llamaba Menil. Ahí organizábamos charlas que tenían que ver con la arquitectura y otras disciplinas y oficios. Eso fue en el 92 o 93. Aunque mi relación con Xavier ha sido esporádica y en esta empatía de interés común que es la arquitectura contemporánea, la arquitectura del siglo XX en adelante, la arquitectura mexicana contemporánea y su capacidad. Y evidentemente tengo una referencia o un ascendente importante porque sí reconozco en el Dr. Guzmán su gran conocimiento y capacidad respecto a este tema.

F: Perfecto. Arquitecto, desde su perspectiva y tomando en cuenta su relación con el Dr. Guzmán, ¿usted cómo define a la arquitectura funcional?

J.M: Es complejo. La arquitectura funcional se convirtió en una especie de estigma que desde principios del siglo XX, en el afán de una ruptura con las herencias académicas, se le denominó funcional, pero a final de cuentas no es quizás ese el término. Más que funcional, deberíamos de pensar una arquitectura mucho más pragmática, mucho más tecnológicamente pertinente, en el sentido de solamente utilizar los materiales y las tecnologías propias de la construcción para resolver temas específicamente de necesidades. Que fue finalmente una postura, vamos a

llamarle adecuada, en el momento, porque para romper con el academicismo y estas herencias formales de la historia de la arquitectura y del quehacer arquitectónico, el funcionalismo o esta etapa constructiva o racional, que más bien me parece que la palabra racional-funcionalista pudiera ser. Pero bueno, cualquier mote o adjetivo que se le ponga, se va a quedar corto, pero era una ruptura hacia una postura esteticista, acudiendo a partir de los buhtemas y las escuelas de arquitectura y de diseño de la Europa revolucionaria, en específico de los soviéticos, pues tiene este origen como una postura de antítesis, o la posibilidad de contraponer una postura distinta a la que se había heredado desde muchos siglos antes. Que es muy pertinente, sin duda, pero quizás la palabra “funcionalista” le queda corta. Y a final de cuentas, con esa frase, que me atrevo a pensar que es de Mies Van der Rohe, “form follows function”. La forma sigue a la función. Estas formas que no responden a condiciones meramente estéticas, sino a condiciones meramente del uso y del destino de los inmuebles. Pero a final de cuentas, todas estas posturas, todas ellas, son malas. Yo acudo siempre a una frase poderosamente atinada y me la he plagiado hasta el cansancio, de Louis Kahn, que dice a la letra que “el ornamento es la adoración de la junta”. Y se piensa así, entonces aparece la posibilidad de acudir a una arquitectura que no es funcional, que es una arquitectura que cuando se muestra capaz de decir cómo se hace, cómo se procede, tiene esta virtud tanto estética como funcional, que es dejar que los materiales, los sistemas constructivos, las geometrías y las condiciones tecnológicas estén expresadas en la arquitectura. Y así ha sido a lo largo de toda la historia, entonces, me parece que todas las arquitecturas son iguales. La única diferencia es que unas acuden a paradigmas de un tipo y otras, a otros. Pero a final de cuentas, van a dar a un solo sitio, que es esta posibilidad de encontrarle a la tecnología, a los sistemas constructivos y a los avances tecnológicos, la posibilidad de expresarse como tales. Hay otra frase preciosa de Octavio Paz que dice que la arquitectura es historia congelada. Cuando la arquitectura realmente es buena, sí es eso, precisamente. Señala su propia condición temporal, y no solamente temporal, sino también geográfica, en cuanto a tecnologías. Entonces, lo funcional, cuando trascendió las

fronteras y se convirtió en eso, en una importación, Juan O’Gorman —me voy a anticipar, voy a empezar a hablar de Juan O’Gorman, que creo es el tema que vamos a hablar más adelante— no acude a la arquitectura funcional: acude realmente a la tecnología que el siglo XX ya tenía como parte propia o inherente de su propio desarrollo, de su condición industrial y de esta nueva propuesta tecnológica, no en el afán de romper con una estética anterior y ser funcionalista, sino en el afán de experimentar esta nueva condición del siglo XX que requería de acudir a tecnologías contemporáneas, y no estar echando mano de tecnologías del pasado o de tecnologías nuevas pero con expresiones del pasado. Que fue lo que le pasó a una buena cantidad de arquitectos a principios del siglo XX. En fin, se puede hablar mucho del tema, pero no sé si contesté la pregunta.

F: Sí, la contestó. Gracias. Y esto nos da pie a la segunda pregunta: ¿usted cómo describiría la obra de O’Gorman?

J.M: Como una obra de gran voluntad experimental, en el sentido de reconocer en los materiales y en las tecnologías, esta posibilidad de estar presentes en los procesos de pensamiento y evidentemente en los procesos tangibles, los procesos de fabricación de objetos, para que no sean los objetos un remedo o un eco, una rememoración del pasado, sino una expresión propia de su tiempo. Yo creo que O’Gorman en todas sus obras, en estas iniciales que tuvo —sobre todo la de 1929, esa quizás es el parteaguas de una arquitectura mexicana distinta—, y hasta lo que hizo antes de su triste fallecimiento. O bueno, de su triste pérdida por suicidio, que es lo que hizo en el Pedregal, que tristemente también ya se destruyó. Todas estas etapas de O’Gorman no lo caracterizan como un arquitecto funcionalista, sino como un arquitecto de su tiempo, plenamente convencido de que la reflexión en los procesos creativos tiene que estar permanente y no hay una respuesta única, permanente y constante ante, digamos, la expresión arquitectónica, sino en evolución permanente y de manera autocrítica, crítica y una propuesta

poderosamente, o vigorosamente contemporánea. Me atrevo a decirlo así, a lo mejor no contesto otra vez la pregunta, pero ahí está.

F: Si habláramos particularmente de la casa estudio que O'Gorman construyó para Frida y Diego, ¿cuál sería su opinión acerca de esta propuesta?

J.M: Que fue un muy afortunado encuentro de las voluntades de estos gigantes de la cultura mexicana, de estos protagonistas del pensamiento de la primera mitad del siglo XX mexicano. Porque se encontraron un hombre con una capacidad autocrítica y propuesta plástica novedosa; un hombre con una voluntad plástica también, y una ideología y un sincretismo importantísimo. Que también había ido a Europa a recoger los grandes oficios del muralismo, vamos a llamarle, desde el muralismo romano, incluso el muralismo de la gran historia de los murales en la plástica de la historia universal de las artes, y cuando llegó a México se encontró con que esas artes, esas posibilidades, tenían la aplicación en un tiempo específico, con una sociedad específica y en una geografía específica, y en una condición social política específica. Entonces, estas dos voluntades. Y Frida, con una voluntad... Es que el caso de Frida es difícil explicar, pero bueno: una voluntad plástica de una herencia europea desde su padre, que vino a México finalmente en busca de una oportunidad de trabajo, pero ella se encuentra aquí lo que este país ofrecía, que es este sincretismo, esta condición de multiplicidad, o una suma de culturas, de expresiones, de tiempos. Evidentemente una superposición histórica desde Mesoamérica, después la etapa colonial, la etapa independiente y esta etapa revolucionaria que ellos estaban convencidos que era el momento de despegar. O de encontrarle a México una nueva ruta. Cuando estas tres voluntades se encuentran, pues evidentemente lo que sucede en esas casas, lo que hay ahí es una expresión de ello: de la gran capacidad de O'Gorman de pensar de manera distinta, y alejado de las academias y las herencias positivistas del siglo XIX. Para pasar después por Diego, que traté de explicar un poco, pero es muy difícil explicar a estos tres gigantes de la historia del arte, o de la historia de la cultura mexicana.

Pero estos tres personajes, cuando se encuentran, y encuentran esta voluntad de actuar, evidentemente en la casa estudio, que es el sitio donde Diego va a depositar gran parte de su tiempo creador —aunque como muralista y pintor de caballete, son dos condiciones distintas—, cuando trabajaba ahí. Y con Frida, que ya para entonces tenía este gran problema que un accidente le había generado. Ese encuentro, a final de cuentas, da una oportunidad de oro a Juan O’Gorman, estas oportunidades que cuando la historia las permite y uno las mira desde entonces, desde una perspectiva mucho más lejana, pareciera muy afortunado que se hayan encontrado estos tres. Qué bueno que Juan O’Gorman buscó o se encontró o propició que sucediera eso. Y qué bueno que Diego y Frida depositaron en él su confianza, porque lo que sucedió ahí es un hito de la historia, de la cultura mexicana. Y pues, sin duda es una expresión propia y reconocible de la voluntad revolucionaria del pensamiento y de la expresión plástica, y de la expresión arquitectónica de este país, o de nuestra cultura. Que tristemente no tuvo la consecuencia que hubiéramos querido, pero he ahí una muestra de cómo sí se puede asumir lo que Octavio Paz señala. Una gran cantidad de cosas a nivel plástico de la arquitectura, pero ahí están presentes una buena cantidad de testigos y elementos materiales que dejan tangible muestra de lo que ese momento histórico fue en este país en el pensamiento.

F: Si habláramos particularmente del color, ¿usted cómo percibe el color en la arquitectura de Juan O’Gorman y cuál es la importancia que usted rescata de este elemento?

J.M: El color en la arquitectura de O’Gorman tiene mucho que ver con sus inquietudes plásticas. O’Gorman también era pintor, y también tenía inquietudes de las artes plásticas, de la pintura en específico. Y sus inquietudes por la historia de este país, que esas sí son heredadas de su padre y su hermano, con quien se habla que tuvo una relación, si no de ruptura, sí de diferencias. Pero el conocimiento de la historia y la colección del padre o el interés del padre por identificar en la cultura mexicana, o en la cultura propiamente mesoamericana, gran parte de las raíces un

poco pérdidas o venidas a menos o soslayadas por una cultura superpuesta de manera abrupta, que fue la de la colonia. Después por una etapa independentista, toda esta tendencia positivista de la Europa del siglo XIX, que llega a México a través de Porfirio Díaz. Finalmente todas estas herencias se superponen y dejan sometida a una cultura milenaria mesoamericana. El papá de O’Gorman, y el mismo O’Gorman identifican ahí las posibilidades de una aportación plástica que siempre se quedó esperando las posibilidades de reencontrarse con la historia y reivindicar su grandísimo valor plástico, tecnológico, cultural, social. Entonces el color en O’Gorman es eso. El color en O’Gorman no es gratuito. No es una ocurrencia y no tiene nada que ver con las tecnologías; tiene que ver con el rescate de las inquietudes cromáticas, así lo veo yo, de las culturas mesoamericanas. Entonces, él aplica estas técnicas que parecerían un poco obsoletas o vetustas, en lugar de acudir a las nuevas tecnologías. Que sí acude a ellas, cuando está construyendo con el concreto, o con el cemento, la nueva piedra del siglo XX. En fin, todos los otros materiales, en cuanto a la parte cromática, acude para su condición expresiva a oficios y tecnologías originales. Acude a la cal, a los pigmentos naturales y a elementos que tienen arraigo e identidad propia, pertinencia en cuanto al sitio de donde son, para expresar con ellas esta parte cromática. En todo el recorrido de sus murales, y no se diga en Ciudad Universitaria, el color es una posibilidad de mostrar identidad y señalar geográficamente un arraigo y una postura identitaria. No quiero ser reiterativo, pero muy simple y llano, que son de aquí. Que son los colores de este sitio del mundo de este globo terráqueo.

F: Con lo que usted me dice, me da la impresión que dentro de este funcionalismo que buscaba O’Gorman, hay una parte emocional. Porque si estamos regresando a unas raíces, o si el uso del color, al final de cuentas, no corresponde al periodo de tecnologías o lo que él está construyendo en ese momento, pues también hay, dentro de su arquitectura funcional, una representación de una arquitectura emocional.

J.M: Pues a lo mejor, no emocional. Yo creo que más bien acude a eso: a reivindicarle a una población, o a una cultura, a las etnias nacionales, reivindicarles su gran valor y sus grandes aportaciones plásticas. O sea, no hay nada que inventar. No hay que ir a traerse un esmalte de alta temperatura. Las pinturas mesoamericanas, las pinturas al fresco, las grandes aportaciones cromáticas en la era mesoamericana o prehispánica. Habían aportado ya cromáticamente, habían hecho una propuesta vigorosa y muy importante. Y como se había quedado un poco en el olvido, me parece que lo que está atendiendo, es mi opinión personal, está reivindicándole a las culturas mesoamericanas su gran aportación. Y lo único que está haciendo es traerlas al presente para ponerlas en valor y mostrarnos que, a pesar de estar alejados de ellas, las aportaciones tecnológicas de las culturas originarias de esta zona merecen ser vistas con ella. Con la misma vista con la que se mira una vanguardia, se puede ver el pasado. Con esta capacidad de interpretar que lo nuevo y lo viejo tienen valores intrínsecos propios, y los dos se merecen estar considerados. No se le puede ni olvidar al pasado, ni someter al futuro. Ni someter a ninguno de los dos, en ninguno de los dos sentidos. Eso me atrevo a pensar.

F: Bajo esta misma línea, sobre el color, ¿considera que los tonos que empleó O’Gorman en la casa estudio hablan de la personalidad de Diego y de Frida?

J.M: Sí. Incluso, por eso en la restauración se ha hecho mucho énfasis en que, esos colores —los originales—, esas tecnologías, esas maneras de aplicarlos, tienen que estar presentes. Porque de otra manera se modificaría su condición. Si Juan O’Gorman tomó pigmentos específicos, materiales con bases de cal específicas y aplicaciones específicas, sin duda son parte de una propuesta. Es decir, los restauradores de pronto han hecho hincapié o la gente que está al cuidado de la conservación de ello, han hecho hincapié en que tienen que conservar esa condición. No se puede, para efectos de mantenimiento —denominado así de una manera hasta un poco tonta—, utilizar otro sistema que no sea ese. Tiene un

problema, que el deterioro de estos pigmentos y estos colores ante condiciones climáticas, incluso de contaminación de esta ciudad, ya tienen desventajas importantes. A final de cuentas, sí hay una aportación. Sí son colores que específicamente, me atrevo a pensar o me gustaría pensar, que los discutió o los platicó y los pusieron en la mesa. Y es una parte en la que seguramente la aportación de los tres estuvo presente. Entonces, claro que es parte de la personalidad y las voluntades y los anhelos de los tres involucrados, de los tres protagonistas de este inmueble, la casa estudio.

F: Si tuviera que asociar un color a O’Gorman, uno a Frida y otro a Diego, ¿cuál sería y por qué?

J.M: No, a O’Gorman no le pondría un color. Le pondría todos. Le pondría todo el espectro del arcoiris. Todo el espectro lumínico que nuestros ojos perciben, porque el tipo tenía esa condición. Era un tipo, pues en ese espectro, un tipo con un pensamiento diáfano. Un autocrítico. Un tipo con la capacidad de estar presente y estar atento al presente, al futuro y al pasado. Entonces, tendría que tener todos los colores. En cuanto a Diego, es complicado. No sé si me atrevo a decir que se merecen un color cada uno. Deberían ser todos los colores, dependiendo el día, la hora, el humor. Es decir, el Diego muralista es uno; el Diego político o reivindicativo de corrientes y posturas políticas específicas, es otro; el Diego contestatario es otro. En el caso de Frida, también. La Frida pintora, la Frida activista, la Frida generando construcción social... no se le puede poner un color. Sería demasiado pretensioso. Esa pregunta me la voy a brincar.

F: Hablando un poco más sobre la casa y su relación con Diego y Frida, ¿considera que este espacio refleja la historia personal de los artistas?

J.M: Sin duda. Lo que pasa es que en el caso de Frida, quizás su condición física. Frida usó la casa muy poco. Sí la usó, pero a final de cuentas se regresó a la casa

de Coyoacán. Pero claro que la refleja, y no solamente refleja sus condiciones propias de sus personalidades, en lo poco que entiendo. Pero incluso en la misma escala, son estas dos figuras: una figura frágil, la de Frida, pero no frágil en el sentido peyorativo. Más bien frágil en el sentido de que es otra escala, es mucho más delicada, mucho más sensible. En cambio, el de Diego, es mucho más la voluntad del objeto, de esta casa estudio. Y además es su condición hermética hacia el sur, evidente en las ventanitas de sus habitaciones. Y esta condición abierta de manera franca y diáfana hacia el norte. Es el problema más bien útil para el destino al que está sometido, al que está proyectada. Pero, de hecho, de la escala y el volumen de esa casa, es mucho el volumen de Diego. Este personaje de una gran estatura, de una gran talla. Me parece que, incluso, no solamente los colores, las escalas, los accesos, la unión de una manera muy sutil. Bueno, una unión muy franca y muy evidente, pero hasta frágil del puentecito aquel. Entonces, lo que hay ahí, sí están expresados dos grandes personajes. En su escala, en su voluntad, en su expresión, en su forma, en la manera en la que tocan el piso, en la manera en la que se asientan. Todo lo que hay ahí. Me parece que O'Gorman sí está atreviéndose a encontrar, en la expresión de los objetos arquitectónicos, una interpretación de los dos protagonistas, que son los habitantes. Sin duda.

F: ¿Cómo imagina que fue la vida de Diego y Frida en estos espacios?

J.M: Me gustaría pensarlo como una vida feliz. Yo estoy seguro que la pasaron muy bien. Aunque Frida, no tanto, porque ella tenía problemas de movilidad y debido a su condición física, después del accidente del que nunca pudo recuperarse, yo creo que la casa de Frida no la usó tanto. Tan es así, que se regresó a su casa de Coyoacán, a la casa azul. Pero me imagino que se encontraron con un sitio que estimulaba la condición humana, no desde el punto de vista estético, sino desde el punto de vista donde las nuevas formas, las nuevas maneras de construir, de iluminar, las nuevas tecnologías de las ventanas, de los muros y las nuevas posibilidades de circular, de entrar y salir, de poder elevar los objetos en un pórtico

y tener una oferta espacial que permitía una multiplicidad de condiciones de disfrute. Yo me atrevo a pensar, o quisiera pensar, que sí la disfrutaron. Y sí encontraron ahí momentos de felicidad. Eso me gustaría pensar, ojalá sea así. Habría que habérselo preguntado a ellos, pero pues no sé si alguien lo hizo alguna vez.

F: Desde su perspectiva como arquitecto, ¿considera que este espacio o estos espacios —considerados como una o dos casas— influyeron en Diego y Frida?

J.M: Sí, sin duda. Son parte de su historia, esa historia de vida. Fueron, si no un punto de inflexión —porque no creo que lo haya sido—, sí fueron un elemento que marca su manera de habitar, de una manera distinta, un espacio arquitectónico. Una habitación, un sanitario, un baño, un estudio, un pórtico en la terraza, una azotea, una escalinata. Todo. Todo tiene voluntades y propuestas que acuden a eso, a estimular espíritus. Que me imagino que O’Gorman sí lo logro, y por eso me atrevo a insistir que lo que hay ahí es una oferta espacial diversa, plural, riquísima, libre. Libre en ambos sentidos: en el que lo diseñó y en el que lo usa. Me parece que sí.

F: Y desde un punto contrario, ¿usted cree que Diego y Frida lograron influir en la obra de O’Gorman?

J.M: No lo sé. Quizás sí. No, creo que O’Gorman tenía ya una postura muy clara previa a eso, porque O’Gorman venía trabajando esas inquietudes desde que trabajaba con Obregón Santacilia. O cuando entró a trabajar con Basols, ahí en la Secretaría de Educación, y echó a andar el programa de escuelas, tiene una postura pragmática evidentemente utilitaria, que no funcionalista, de cómo las cosas tendrían que ser lo mejor posibles para la mayor cantidad de personas posibles, y de la manera más económica posible. Seguramente había empatías y coincidieron en muchas cosas, por eso es que pudieron hacer esas obras, pero ninguno influyó en el otro. Simplemente se enriquecieron los tres de una relación en la que había

empatías plenas y absolutas, desde el punto de vista político, estético, social, humano. De espíritu.

F: Por último, ¿cómo describiría usted la evolución arquitectónica de Juan O’Gorman?

J.M: Como autocrítica, reflexiva. Nada más. Autocrítica, reflexiva y como una actuación sin recatos, sin cuestionamientos, sino simplemente actuaba como se lo indicaba su sentido común, sus convicciones y sus deseos y anhelos de lograr, evidentemente, una sociedad quizás más feliz, mediante las herramientas que él tenía. O lo que él podía aportar. Suena raro, pero a final de cuentas, creo que eso era lo que él quería. Me hubiera gustado pensar que eso es lo que, una persona del tamaño de O’Gorman, fue capaz de lograr.

F: Le agradezco mucho por aceptar esta entrevista.

J.M: Al contrario, Fausto. Gracias a ti. Buen día.

2.5. Juan Fernando Coronel Rivera

Artista e historiador

Ciudad de México

19 de agosto de 2016

F: Buenas tardes, el día de hoy estamos con Juan Rafael Coronel Rivera, nieto de Diego Rivera, y le realizaremos una entrevista como parte de la investigación de campo para el trabajo de tesis. Gracias por aceptar la invitación.

J: Al contrario.

F: No sé si antes de comenzar quisieras platicar un poco acerca de lo que tú haces.

J: Yo soy principalmente escritor y fotógrafo, hago también curadurías. Hago libros relacionados con el arte, como historiador del arte, y crítico de arte. También me dedico a la etnología, sobre todo a la cuestión de textiles, pero sobre todo a la cerámica. No tengo ninguna formación académica, sólo terminé la preparatoria. Soy lo que le llaman “bachiller”.

F: ¿Tu gusto por el arte se debe a una cuestión familiar o a qué atribuyes esta inclinación?

J: Yo pienso que, definitivamente, sí es algo que he platicado y tratado durante años. A mí me interesan mucho las disciplinas de todo tipo para mejorar, entre ellas el análisis. Me interesa mucho la terapia. Y he tomado terapia durante muchísimos años. Y una de las circunstancias que siempre sale, precisamente, es la vocación. Pues porque la vocación es lo que te distingue. Entonces, en ese sentido, y para poder distinguirme, siempre ha habido ese debate de qué sería de mí, como individuo, si no me hubiera dedicado al arte. La cuestión en relación al arte es que, por mucho, es lo único en donde encuentro el buen ánimo del ser humano. Es el ámbito donde realmente está descrito en su mejor faceta, aunque sea un arte

violento o un arte abyecto, incluso un arte político, como el nazi, siempre el arte es lo fundamental. La esencia. Y yo, personalmente, si no estoy rodeado de objetos artísticos, me pongo muy nervioso. Entro en ansiedad. Y es muy probable que eso me venga de mi ámbito infantil, porque la manera en como saturó todos los espacios, era como vivía de niño. Yo viví en un espacio completamente saturado de objetos artísticos. Entonces pienso que de alguna manera busco en esa saturación, en esa circunstancia, un poco la matriz.

F: Desde tu perspectiva como artista, ¿qué es el color para ti?

J: Mira, es interesante pero, como fotógrafo, trabajo sobre todo en blanco y negro. Y como escritor, generalmente lo primero que hago es escribir en una hoja en blanco, con un lápiz, que también es blanco y negro. En cuanto al color, me interesan las armonías. Yo pienso que cuando un artista realmente logra encontrar la música del color, desde la perspectiva platónica. Platón tenía esta noción en la que describía la música de las estrellas, que los planetas tienen cierto tipo de musicalidad y que se ha logrado comprobar ahora, con los satélites, que efectivamente en el espacio existe todo este otro sonido. Yo pienso que ese mismo sonido se encuentra en los colores, en lo que en el arte se habla mucho de la vibración. Hay autores extraordinarios que se han dedicado a poner en contraposición colores cálidos con colores fríos, logrando unos resultados extraordinarios. Pienso sobre todo en mi tío Pedro Coronel, es un artista que maneja el color de una manera inusitada porque logra, precisamente, sacar a través de los contrarios, este sentido de la vibración de los colores. En esa misma línea me gusta mucho Josef Albers, en este tipo de obras en las que continuó, trabajó, vislumbró y armó prácticamente todo lo que se podía hacer en relación a la gama cromática. Algunas de sus obras son como un eterno pantone. Tenían todo ese sentido del color, él de alguna manera fue quien introdujo y platicó muchísimo con Barragán y Reyes Ferreira para lograr las cromías que tenemos como mexicanas. Él trabajó mucho tiempo en México. No creo que el blanco y negro sea lo opuesto al color,

más bien pienso que es como el fantasma del color, porque algunas fotografías que tengo en blanco y negro, las titulo, por ejemplo, como Rojo o Azul. Porque a pesar que estén hechas en ese tono, hay algo que no acabo de describir. Sería como la huella, porque cuando tomas, por ejemplo, un retrato, lo que estás tratando de tomar es la esencia del retratado. Y esa esencia del retratado la puedes hacer en blanco y negro o en color, pero la esencia va a estar ahí, que sería lo fundamental. Cuando tú haces una fotografía en blanco y negro, la esencia de lo que fotografiaste, la esencia cromática, está ahí. Es muy interesante, pero está ahí. De hecho, en uno de los libros que tengo, hice muchas referencias de fotos en blanco y negro a autores abstractos, esos que se manejan sobre todo con el color. Tengo una fotografía en un homenaje a Clyfford Still, un artista estadounidense del expresionismo abstracto, porque si bien la foto está en blanco y negro, lo que quedó ahí fue una obra en color del expresionismo abstracto. Entonces es como este reflejo, el color que percibimos los seres humanos, que es una característica exclusivamente del ser humano. Y que lo categoriza únicamente el ser humano, en el sentido que le damos nosotros de los colores sensuales, o los colores alegres, o los colores tristes, o los colores agresivos, etc. Entonces, finalmente el color viene siendo como este sentido representacional que el ser humano le quiere dar absolutamente a todo. Y le ponemos jerarquías, por ejemplo, en la situación incluso metafísica. El morado, en todas las religiones, siempre ha sido el color que está relacionado con Dios, etc. Entonces, en ese sentido, para mí, el color viene siendo precisamente, algo tan importante como el lenguaje. y es un lenguaje. Tú con el color puedes decir absolutamente todo lo que puedes decir con la palabra. Y como te digo, una cosa que me interesa mucho es esta huella del color en el blanco y negro.

F: Retomando esto que dices, que para ti el color es un lenguaje, si tuvieras que asociar un color a Diego Rivera y uno a Frida Kahlo, ¿cuál sería y por qué?

J: Mira, es muy interesante pero yo a Diego lo vería en verdes. El verde habla de la sanación, quizás lo veo como este hombre que utiliza la historia y recupera lo mestizo, y sana. A Frida, es interesante porque no es un tono que use mucho, pero la veo hacia el azul. La veo en esa necesidad de estar buscando lo pacífico.

F: Hablando particularmente de las casas que construyó O’Gorman para ellos, ¿crees que los colores empleados por el arquitecto representan a los artistas?

J: Es muy interesante la historia de las casas porque... hice un ensayo hace poco —quizás año y medio o dos— para una exhibición de Diego y de Frida en Detroit. Allí, en ese libro, hice una investigación sobre el material que se encuentra en la casa azul. Y me encontré con una serie de cartas entre Diego y Frida justo en el periodo, quizás de un mes, en que Frida tiene que venir a México porque su madre está muy enferma y fallece, y deja a Diego solo en Detroit. Y lo que es interesante de esas cartas es que Diego nunca escribe. Diego era muy parco, le daba mucha flojera porque todo el día estaba pintando. Entonces, en esas cartas hay una parte donde Frida le empieza a platicar a Diego de las casas, y que era una información que no teníamos muy a la mano. Una de las primeras cosas que es interesante es que esas casas no iban a ser la primera opción: O’Gorman les quería vender una casa ya hecha. Luego, cuando llega Frida y ve la obra negra, le escribe a Diego y le dice que no van a caber, que los espacios están demasiado reducidos y que le pidió que los ampliara porque, como sabes, Frida y O’Gorman eran muy amigos. Eran casi de la edad, Diego les llevaba casi veinticinco años. Entonces hubo como una comunión, y más bien la que se ocupó de la resolución de las casas, desde la perspectiva del cliente, no fue Diego sino Frida. Diego a lo que le apostó fue a la audacia y a la juventud de O’Gorman. Diego tenía realmente un olfato, no nada más el olfato plástico, como pintor, sino tenía este olfato para descubrir sobre todo el talento de la gente. Le interesaba muchísimo. Entonces, de O’Gorman lo que le interesó precisamente fue develarlo. Para un hombre tan joven, tenía veintidós o veintitrés años cuando hizo esas casas, no creo que haya estado pensando

especialmente en los clientes, sino como en hacer una obra extraordinaria. Porque una vez que los clientes habitan las casas, las descomponen completamente en relación a la arquitectura. Esas casas están hechas desde una visión occidental, el funcionalismo, con una escuela occidental. Atrás está evidentemente la Bauhaus, y sobre todo Le Corbusier. Le Corbusier tiene una casa que es prácticamente idéntica, con el techo igualito. Yo, la primera vez que la vi, dije “es que se la fusiló”...

F: La escalera...

J: ¡Todo! Entonces, O’Gorman, alguna vez dije que era como un satélite, ahí a la mitad de San Ángel, porque además son unas casas que irrumpen. San Ángel tradicionalmente era una zona de casonas, a la usanza decimonónica mexicana, y es por eso que San Ángel es más compatible con Manuel Parra, el arquitecto, que con O’Gorman. Porque las casas de Manuel sí están dentro del paisaje del empedrado, pero las casas de O’Gorman son como si de pronto llegara un marciano a San Ángel. Pienso que la gran intervención de Diego, que no de O’Gorman, es precisamente la barda perimetral, que estaba hecha de cactáceas. Y que siguen tratando de conservar, pero bueno, ya con esta ciudad tan contaminada... Porque en la zona del Bajío, de donde es Diego, Guanajuato, todos los linderos de los terrenos precisamente están de esa forma. Esas cactáceas, más los magueyes que sembró —porque eso sí es de Diego, a Diego le interesaban mucho las plantas, le gustaban las cactáceas— es precisamente lo que concluye a las casas como mexicanas. Que es muy interesante, porque si tú te pones a ver estas casas en el contexto en el que están hechas (1931-1932) no tienen nada que ver con la arquitectura mexicana. Diego después teorizó que se pintaron los pisos de fucsina. Originalmente, los pisos de duela de toda la casa era de un tono amarillo, que han tratado de conservar... a ese tono se le llamaba fucsina, así era coloquialmente conocido, que es ese amarillo. Ese tono era el color que se usaba en las pulquerías, porque la gente acostumbraba mucho escupir. Entonces, en las cantinas, para que no se hiciera ahí un atascadero con toda la clientela, echaban serrín. Compraban

todo el serrín que quedaba en las madererías de por ahí, lo pintaban de este tono fucsina porque ahí no se veían los escupitajos, y luego lo ponían en los pisos de las cantinas. Y Diego dice que él le sugirió a O’Gorman utilizar este tono fucsina precisamente para que tuviera este color de las pulquerías, los pisos. Otra cuestión que también es del cliente, Diego —ese sí es Diego— es la preponderancia de los cortinajes y los forros de los muebles en mezclilla. Y eso es fundamental, porque en los años treinta, la mezclilla era una tela abyecta, utilizada solamente por los obreros. Ninguna persona de clase media o ninguna persona inscrita en la sociedad decente, jamás se hubiera atrevido a ponerse un pantalón de mezclilla porque inmediatamente lo refería a ser un albañil. Y eso es fundamental, porque lo que está haciendo Diego es recuperar la vestimenta obrera y forrar su casa de obrero. Es un estudio de trabajo. Entonces, al poner las cortinas y forrar los muebles de mezclilla, está puntualizando que es una casa de trabajo, de un obrero. De un obrero de izquierda, porque Diego se veía así. Claro, Diego se veía como un genio y como todo, pero en su discurso se veía como este obrero. Él decía “yo soy un obrero de la pintura”, etc. Ese es el sentido de la mezclilla, que es fundamental en el tono de la casa, porque jamás se había utilizado como cortineros, y además en el tamaño de tanta ventana que utilizó O’Gorman, forrar todo eso de mezclilla. Pienso que es una cosa que no ha hablado ni Jiménez, ni ninguno de ellos, que realmente no veía uno adentro de la casa. Es decir, estaba la estructura pero estaba todo cubierto por cortinajes azules, que es un elemento que no está ya. Luego, otra situación muy interesante, es el verde de todos los muebles. A mí ese verde, no sabes, es quizá uno de los tonos que más me gustan. Yo viví en esas casas veinticuatro años, desde que nací hasta que me mudé, cuando tenía veinticuatro años, y mi recuerdo cromático de eso es el verde de los muebles. De hecho, me arrepiento mucho de haber dejado todos, me debí haber quedado con un par, porque realmente me gustan. Cuando O’Gorman diseña las casas, es imposible que hubiera estado pensando realmente en la condición de Frida, porque tú no haces una casa para una mujer inválida en tres pisos. Es absurdo. No hay manera. Una mujer que va a pasar tiempo en silla de ruedas en una casa de ese tipo, pues lo que va a acabar

es matándose. Entonces, lo que yo pienso es que la idea de Diego siempre fue que en realidad no vivieran tanto tiempo juntos, como sucedió. Él después transforma Coyoacán, también utilizando muchas de las ideas de O’Gorman, etc. Y el Anahuacalli. De hecho, los planos están firmados por Juan, porque Diego no tenía la posibilidad porque no era arquitecto. No tenía el permiso. Entonces yo creo que la idea, si bien eran dos estudios, y supuestamente uno era la casa de Diego y la otra, de Frida, en realidad yo creo que la idea de Diego era estar ahí, como se estuvo, y que Frida permaneciera en Coyoacán, como sucedió. Frida nunca se sintió cómoda, estuvo muy poco tiempo. Yo creo que la situación traumática cuando encuentra a Diego con su hermana, que fue ahí, es lo que definitivamente la despacha, pero no la siento ahí. No la siento, como en Coyoacán. Nunca se apropió. En las casas, así como veo a Frida en la casa de Coyoacán, en estas veo nada más a Diego. Diego fue finalmente quien las empleó y las saturó con su colección de arqueología. Los pisos de abajo eran como exhibidores, y estaban todos los cuartos llenos de arqueología.

F: En este sentido podemos decir que la obra de O’Gorman, o particularmente la casa estudio que construyó para Diego y Frida, realmente representa a Diego, pero no a Frida.

J: Yo creo que representan a O’Gorman, originalmente. Es decir, es su proyecto. Frida y Diego fueron los clientes, y Diego se apropia de las casas de O’Gorman, pero se apropia en un sentido... Mira, a mí no me gustan las casas de los arquitectos, porque literalmente estás comprando una obra de arte. Yo modifiqué un poco la casa azul (de San Ángel), una de las cosas que tiraron fue un segundo piso que levanté para biblioteca. Vivía el maestro O’Gorman. ¡Y me demandó! En lugar de ir a decirme “oiga, le ayudo”. No, fue y me demandó porque estaba yo alterando su obra. Entonces, cuando tú le mandas a un arquitecto, además un arquitecto con una personalidad tan imperiosa... Un Barragán, un O’Gorman, un Ramírez Vázquez, un Legorreta... cuando mandas a hacer un proyecto con ellos,

que tienen esta situación tan compleja de “es mi obra”, cuando tú entras, realmente estás como entrando a una escultura, la caminas. Y está muy mal visto, en el gremio arquitectónico, modificar algo que no te gusta de un arquitecto, porque son unas casas tiranas. En este caso, las casas eran muy tiranas, porque tenían toda esta idea de O’Gorman del funcionalismo socialista. Las puertas son muy angostas, bajas, son sólo para pasar. Los baños son incomodísimos. Si tú vas al baño, las rodillas te pegan en la pared. No puedes disfrutar. El cuarto, si te fijas, el cuarto de Diego es una cosa minúscula donde cabe la cama y un mueblecito. Entonces eran estas casas como de un sentido de obrero. Vas, trabajas, aquí nadie se viene a divertir. O’Gorman tenía eso, era un hombre ascético. Que después lo fue perdiendo. Ya cuando entra a su segunda etapa, cuando empieza a realizar sobre todo las cosas en mosaicos, como que ya pierde un poquito eso. Hace los espacios un poco más amables. Aunque, bueno, se va a vivir a esta caverna que después demolieron, pero era literalmente una caverna. Entonces, cuando Diego ya se ocupa de las casas, lo que hace es transformarlas. Modifica el interior, totalmente. Y luego los exteriores. Va colocando sus ídolos, se va apropiando. No le tiene tanto respeto como se le tiene ahora, de que hay que conservar el foco. Se apropia. Y la apropiación tiene mucho que ver con este proceso de quitarle lo O’Gorman y ponerle lo Rivera.

F: Apropiarse del espacio...

J: Exacto, ¡de su espacio! Era el cliente. Pero viene esta lucha eterna de los arquitectos y los que viven las casas.

F: ¿Cuál es tu impresión de la casa estudio?

J: Me gustaría tenerla como objeto. Cuando la habité, incomodísima. Eran incomodísimas. De hecho, por eso se modificaron tanto. Mi madre era arquitecto también, y tuvo que hacer una cocina —no había cocina—, una cocineta del tamaño

que tendrá, no sé, serán dos metros cuadrados de cocina. Entonces se tuvo que hacer toda una cocina, los cuartos de servicio. Se tuvo que hacer una sala para estar, porque además el estudio de Diego no se movió. Entonces en realidad vivíamos en dos pisos, y en la otra casa, pero el espacio enorme jamás se usó hasta que mi papá, en contra de toda la opinión pública, agarró y mandó todo a una bodega y se puso a pintar ahí. Así que finalmente lo reusó. Pero cómo las veo, como zonas de habitación, las veo precisamente como esto, como una escultura. Una muy bonita escultura. Porque finalmente cuando vino la primera vez Toyo Ito, como en los años noventa, platicamos mucho de eso. Que realmente era sólo esa cuestión escultórica. Y así es como se les está tratando ahora.

F: Que curiosamente, esto es como muy ajeno a lo que quería O’Gorman, porque dentro de lo que yo he investigado sobre O’Gorman, él no quería generar arquitectura que fuera concebida como una pieza de arte.

J: Sí, pues eso iba en contra de la norma funcionalista. La cuestión es que tampoco tenía tan claro que él iba a ser tan famoso cuando las hace —tenía veintidós años—, y mucho menos que iba a ser el único conjunto funcionalista hecho en el periodo que quedara vivo en toda América Latina. Que fueran a ser unas cosas tan importantes, porque creo que sólo hay dos o tres cosas así en el mundo. Entonces, O’Gorman no tenía idea de eso. Finalmente resultó que estas casas obreras, que tenían que hacerse como... Porque después usa las formas que comienza a hacer ahí cuando hace, sobre todo, las escuelas. Esta es, digamos, como el ensayo para todas estas aulas que hace. Todas estas escuelas que hace, que tenían este sentido de ser reproducibles, y que fueran no reconocibles, sobre todo, como elitistas. Pero finalmente, en este momento, y sobre todo los críticos de arquitectura, las están tratando de la manera más elitista que se puede tratar a una obra arquitectónica. De hecho, el arquitecto Jiménez ha querido y ha insistido en que se deben sacar las cosas de Diego para dejar solamente la obra arquitectónica.

F: ¿Cuál es tu principal recuerdo de estas casas?

J: Te voy a hablar muy mal de las casas. Eran frías, incómodas. Tratarlas de hacer, los americanos tienen esta palabra, “cozy”. Tratarlas de hacer acogedoras, pero la palabra castellana no se oye igual. Tratarlas de hacer habitables y confortables era imposible. Hubo mil intentos. Cuando llegó el congoleum, estos pisos plásticos, mi mamá forró toda la casa tratando de... porque además se hundían. La madera, como juntaban tantas antigüedades, la polilla atacaba inmediatamente los pisos. Muy complicado. Había una cuestión que todavía le sigue pasando a las casas, a pesar de que ya tienen un mantenimiento de orden museográfico: las goteras. Eternamente hay goteras. Hay una cuestión de filtración que O’Gorman nunca supo corregir, porque aparecieron a los meses de que estaban ahí viviendo Frida y Diego, y que fue siempre el eterno lío de esas casas. De hecho, había siempre como grado de deterioro, por las goteras. Creo que la importancia y la función, pues era para lo que era hecho, porque lo que sucede es que cuando nosotros vivíamos ahí, tratamos de darles un uso a unas obras que no fueron hechas para eso. Nunca fueron hechas para casas, fueron hechas para estudios. Y nosotros, pues tratamos de hacer una casa. Desde ahí viene la incongruencia. Tal y como están ahora, me parece que están bien.

F: ¿En su estado actual conservan o respetan los espacios como eran originalmente?

J: Sí. Están hechas conforme al plan original. De hecho, cuando vivíamos ahí, Manuel Parra era muy amigo de la familia, y él fue quien hizo una de las primeras remodelaciones. Construyó una chimenea, interviene todos los pisos con pedacería de mármol, para hacerlo un poco menos áspero. Porque son unas casas ásperas. Reproduce los ventanales, pero trata como de modificarle para que fuera un poco más habitable, pero finalmente lo que se tiene que tener claro es que, el proyecto

no estaba hecho para albergar a una familia. Entonces, mi recuerdo, pues es esta cuestión áspera.

F: Por último, ¿qué crees que significaba esta casa para Diego?

J: Era su refugio. Nunca la dejó una vez que se mudó. Si bien durante la guerra tuvieron la idea de irse a la Anahuacalli para tratar de evitar la bomba atómica — una cosa muy simpática—, pues una vez que llegó y se quedó ahí y ahí murió. Entonces, eso te hace ver que para Diego significaba mucho porque era su zona de confort. Si no, era un hombre rico, podía irse a donde quisiera. Pero el hecho de que siempre llegara a su casa, esa era su casa, entonces creo que eso le significó. Era su zona de confort, ahí era donde producía, recibía, vivía, comía ahí. Entonces, le significó todo. Era su espacio.

2.6. Xavier Guzmán Urbiola

Subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes e investigador de la obra de Juan O’Gorman.

Autor del libro *Casa O’Gorman 1929* (2014) y del libro *Juan O’Gorman. Sus primeras casas funcionales* (2007)

Ciudad de México

22 de septiembre de 2016

F: Buenos días, el día de hoy nos encontramos con el Dr. Xavier Guzmán, quien ha hecho estudios acerca de la obra de Juan O’Gorman, particularmente sobre la casa de 1929. Y también sobre la casa que O’Gorman construyó para Diego y Frida. Gracias, Doctor, por aceptar la entrevista.

X: Encantado, buenos días.

F: Mi primera pregunta es ¿por qué estudiar a O’Gorman?

X: Más que responderte yo, podríamos dialogar. En mi caso particular, a mí me interesó estudiar a Juan O’Gorman porque me parece —en el sentido constructivo, en el sentido proyectual, en el sentido de la habitabilidad, en el sentido cromático— un arquitecto que marca un kilómetro cero en el desarrollo de la arquitectura mexicana. Cuando yo digo un kilómetro cero, quiero decir un origen de una tradición. Ahora, esto es muy difícil aseverarlo. Por ahí hay un ensayo muy bonito, un libro muy bonito, de Arthur Koestler que se llama “Los sonámbulos” en donde él explica cómo es que se conoce. ¿Cómo se conoce?, yo te preguntaría a ti. Y de ahí parte cómo se crea. Arthur Koestler, esto no lo digo yo, dice que existe la inteligencia anémica y la inteligencia eidética. La inteligencia anémica es la que más o menos todo mundo tiene, y es sorprendente pero, no es maravillosa. Consiste en acumular tanta información como podamos, de muy diversos temas. Estamos hablando de arquitectura entonces, en el tema proyectual, en el tema constructivo, en el tema de la habitabilidad, el tema cromático —que son los que menciona pero hay muchos más— para tener la respuesta adecuada en el momento adecuado ante situaciones

similares. Si uno tiene un acervo de información cada vez más amplio, uno puede sacar del cajón indicado, ante una situación, la respuesta indicada o más parecida. Es la inteligencia anémica. Es bonita, es maravillosa, pero no es LA inteligencia. La inteligencia eidética, esa sí borda en el límite del milagro. En el límite de lo maravilloso. ¿En qué consiste? Ante una situación nueva, aquellos pocos seres que la han poseído —Galileo, Copérnico, Einstein, yo qué sé: O’Gorman, tal vez; Barragán, el arquitecto Antonio Pastrana. Pocos, muy pocos. Ante una situación nueva, son capaces de dar una respuesta nueva. Bueno, eso es una cosa muy diferente. Si bajo este esquema de qué es la inteligencia —definida por alguien que lo sabía: Arthur Koestler—, yo examino a O’Gorman, pues me doy cuenta que no llega a ser Copérnico, no llega a ser Einstein, no llega a ser el Einstein de la arquitectura. ¿Cuál es el caso específico? Él conoce y lee muy temprano un libro: “Hacia una arquitectura”, *Vers une architecture*, de Le Corbusier. Parte de algo, no es una inteligencia eidética que ante una situación nueva dé una respuesta nueva. Parte de un background, de un acervo, pero es capaz —y ahí podemos empezar a evaluar a Juan O’Gorman—, con esa información que él tiene, con ese acervo que él tiene, ante una situación nueva, es capaz de adecuarla a una situación muy concreta de un país y de un momento histórico en el que él vive. Entender eso es lo que a mí me llama mucho la atención, para responderte finalmente, y lo que me interesa explicar de Juan O’Gorman. Entonces, cuando yo digo que Juan O’Gorman representa el punto cero del arranque de una tradición, lo digo enmarcado en esta explicación. Eso me interesa mucho y me interesó mucho entender una arquitectura, unos espacios donde O’Gorman pudo ofrecer un contexto donde pudieran suceder muchas cosas que sucedieron ahí, tanto en la casa de O’Gorman, la de Cecil, la segunda casa que hizo en el año 29, como en la casa de Diego y de Frida, que hizo en el año 31-32. Crear esos contextos para que sucediera ahí todo lo que sucedió —yo soy historiador, no arquitecto—, eso me interesa mucho.

F: ¿Cómo describiría usted la obra de Juan O’Gorman?

X: Esa pregunta es amplísima. Lo enlace con lo anterior. ¿Cómo la describo? Pues es una arquitectura que a mí me llama mucho la atención por su radicalidad en el momento, muy concreto, en que la hizo. Es una arquitectura, te decía, que marca el inicio de una tradición moderna en México. Contemporánea, que no es lo mismo. Debiera decir más contemporánea que moderna. Pero te digo, una pregunta así es muy amplia, la arquitectura de Juan O’Gorman, en ese momento, se puede caracterizar y se puede describir así. Pero la arquitectura de Juan O’Gorman, como tú bien sabes, cambió muchísimo: sus enfoques, sus intereses, los contextos en los que lo hacía fueron variando y por lo tanto, tuvo que ser diferente. No tiene mucho que ver la arquitectura que empieza a hacer en el año 29 al 32, las escuelas, y después todas las casas y edificios escolares que hace hasta el año 36 en la oficina de Edificios de la Secretaría de Educación Pública. Y después, las casas que hace para Luis Enrique Erro, para Manuel Tuset, para Julio Castellanos —casi todas demolidas, aunque alguna por ahí se conserva—. Abandona la arquitectura, se dedica a la pintura. Son muy conocidas sus razones para alejarse de la arquitectura, y cuando vuelve a ella, por los años cuarenta y cincuenta, intermitentemente, da campanazos que sacuden a la cultura arquitectónica, y yo diría, plástica en México. La Biblioteca Central, la casa de Conlon Nancarrow, su casa misma en los bordes del Pedregal. Todo el trabajo con Diego Rivera, para terminar el Anahuacalli. Eso desde los años 50 hasta los 60, porque Diego Rivera muere y él tiene que terminar toda esta obra. Esa es una arquitectura muy distinta y que tendría que caracterizarse, definirse, de otra manera. Con un cromatismo interesantísimo, por el uso de todas estas piedras intemperizables, etc. De modo tal que no sé si te respondo, porque es una pregunta muy amplia, y muy difícil de abarcar.

F: Usted tocó el tema de la evolución arquitectónica de O’Gorman, cómo pasa de ser meramente funcional a ser emocional, que era algo que en un principio a él le causaba conflicto. Y habla también sobre esta evolución cromática, o este uso del color que hizo O’Gorman. Referente a esto, ¿cómo percibe usted el color en la arquitectura de O’Gorman?

X: Esta tercera pregunta, son dos en una. Yo no estaría tan de acuerdo contigo en que es una arquitectura muy diferente. Yo dije “tiene que caracterizarse de modo distinto”, pero yo no diría que hay ni una ruptura, ni que es distinta. Él es fiel a sí mismo, al colocar los valores de la habitabilidad en el centro de su problema. La arquitectura son espacios. En ese sentido, está muy cerca de la narración cinematográfica y de la poesía. Los espacios sugieren cosas. Provocan una manera de vivirlos. Esos espacios hay que limitarlos, desde la era de las cavernas hasta el día de hoy, con materiales. Pero esos materiales son físicos y definen lo que sucede aquí adentro. Esa preocupación por poner el tema de la habitabilidad en el centro de su problema, a mí me parece que corre de manera, que es el centro del problema de la arquitectura. No se trata de hacer un muro bonito, sino de que pase algo dentro de ese muro bonito, y esas paredes que se definen. Que si es un hospital, la gente sane; si es una escuela, que la gente aprenda y pueda leer. Los arquitectos tienen mucho que decir en este sentido, por eso, si es un pintor, que los pintores puedan pintar y ver. Por eso, para ir al ejemplo que a ti te interesa, las ventanas dan al norte. Si es una casa, pues que pueda suceder todo lo que sucede en las casas: ser un hogar y un lugar de recogimiento del miedo, y un escondite para un niño. Eso es la arquitectura, no colocar muros y techos bonitos o interesantes. Hay algunos arquitectos por ahí, olvidados, que son como los Einstein de la arquitectura, mexicanos y olvidados. Antonio Pastrana era uno de ellos. Antonio Pastrana, grábate esto, decía “cualquier güey puede levantar dos muros y un techo. Cualquier idiota. Pero no cualquiera puede construir dos muros y un techo en donde dentro pueda suceder lo improbable”. Esa es otra arquitectura. Aquella arquitectura donde puede suceder lo improbable, esa no la construye cualquier idiota: la construyó Pastrana, la construyó O’Gorman, Barragán, don Fernando López Carmona, Carlos González Lobo, y tantos más. Manolo Larrosa, qué se yo. Esa es la verdadera arquitectura, y a mí me parece que O’Gorman siempre tuvo esto claro, desde el principio. Desde la casa para De Alba, en Las Lomas, que está destruida, hasta la casa de Conlon Nancarrow y el Anahuacalli, que terminó la obra de Diego. A mí me

parece que eso, la apariencia formal, es otra cosa. Y claro que varió. Cromáticamente, la arquitectura de Juan O’Gorman parte de una aparente simplicidad, colores puros, en que un jovencito hace una casa —no conocemos la casa que está destruida, la que le hizo al Doctor de Alba en Las Lomas; sí conocemos la casa que él decía que había hecho para su padre, la casa de O’Gorman en la calle de Palmas, hoy Diego Rivera. Y si tú observas el muro que da al sur, este jovencito de veintitantos años, termina su obra y como si fuera un mural, la pinta. La firma. La pintan a cal con colores muy neutros y muy simples. Blancos, grises aparentes de la estructura de concreto, colores muy simples. O aparentemente muy simples. Le vende los terrenos colindantes a Diego Rivera, y entonces ahí, hablando únicamente del tema cromático, continúa con el color del concreto aparente: toda la estructura desnuda y la escalera helicoidal, etcétera. Y el rojo indio que define la casa de Diego, como decía Toyo Itto, con este brazo que parece que se lo pasa al volumen pequeño, azul, de la casa de Frida. Y aparentemente hasta ahí termina, es muy simple, pero si uno ve el amarillo congo de los pisos de duela, el naranja de toda la herrería, el rojo crudo del tabique, de las losas aligeradas y después, el verde de los cactus. El color negro, gris, tan atractivo de la piedra brasa en los corrales, etc. Todo esto crea una riqueza cromática, insisto, aparentemente muy sencilla, pero de una riqueza verdaderamente sorprendente, porque los volúmenes de la arquitectura se perciben por el contraste, el contraluz, la incidencia de la luz en todos estos colores, pero en todos estos materiales con calidades táctiles distintas, le da una riqueza enorme a la arquitectura de O’Gorman. Existe la casa, creo, de Santa Rita, de Julio Castellanos. Debe estar muy deformada, está en la Colonia del Valle. Pero no conocemos cómo fue la casa de Julio Enrique Erro, la de Manuel Toussaint, las casas que había en la calle de Jardín, de Edmund O’Gorman, del mismo Juan, etcétera. Una de las de Jardín existe todavía. Habría que ver cómo estaban pintadas originalmente, cómo estaba solucionada no sólo la parte más simple de la pintura, la cal de estas casas, sino todas estas otras soluciones, con otros materiales y colores. Y otras texturas que, usando la clásica definición de Le Corbusier, estos volúmenes que brillan bajo el

sol, se los percibe de manera distinta. Pero en su archivo hay muchas evidencias de los dibujos que se conocen, que están en la UAM Azcapotzalco, o en la Dirección de Arquitectura del INBA, y en los libros que se han publicado, uno puede ver cuál era su idea de esta riqueza del color muy cercana a la cultura popular. Muy cercana. Todo lo que he descrito late al mismo ritmo de las soluciones populares. Esto también fue cambiando con el paso de los años, y es bien conocido que, cuando Juan O’Gorman en los años 40 —para ese momento él ya tiene cerca de diez años alejado de la arquitectura, si tomamos el año 36, según sus declaraciones, como el año en que se recibe y se decepciona de la arquitectura—... Para los años 40, ya lleva alejado diez años de la arquitectura, y es el momento en que Diego Rivera comienza a construir el Anahuacalli. Y Diego Rivera está muy interesado en hacer unas lozas que no tengan que pintarse y tengan el color integrado. Unos tragaluces que nunca le funcionan... Y como Juan O’Gorman le había sacado la licencia para construir el Anahuacalli, pues Diego no podía hacerlo, se vuelve como una especie de asesor. Eran muy amigos. Bueno, Juan O’Gorman en su autobiografía dice que eran más que amigos, para él era como un padre. Él lo asesora en la parte constructiva, y si tú observas, las losas del primer nivel, las del segundo y el tercero del Anahuacalli, es muy claro ahí cómo Juan O’Gorman, de la mano de Diego Rivera y viceversa, van descubriendo la enorme riqueza de las piedras intemperizables que hay en la República Mexicana. Hacen una serie de viajes y descubren vetas de todas estas piedras, bancos de piedras, amarillos, azules, rojos quemados, negros, blancos, verdes, mármoles, basaltos, piritas, etc. Y tú puedes ir viendo cómo, de manera muy torpe, al principio —nunca les funcionan los tragaluces de la primera loza, de hecho está documentado que la tienen que demoler. La segunda y la tercera prueba tampoco les funcionan, y termina colocando Juan O’Gorman unas tapas. Posteriormente empiezan a dibujar con las piedras, a colocarles un armado y después colar las losas, de manera que al retirar las cimbras queda el dibujo con las piedras de color aparente. Pero se les chorrean. Entonces, hay toda una investigación, uno puede ir viendo como las van perfeccionando. Las últimas lozas y los últimos pavimentos, aplicaciones de color que hacen en el Anahuacalli son

cada vez más perfectos. Y de ahí a cuando terminan esta colaboración, Juan O’Gorman se va a hacer la Biblioteca Central; Diego Rivera se va a hacer el escudo del talud del estadio, investigando lo mismo. Diego Rivera hacia la esculto-pintura: no se puede entender el Cárcamo del Lerma sin entender lo que pasó antes en el escudo que hace Diego Rivera, en el talud del estadio de la UNAM, y antes en el Anahuacalli. No se puede entender lo que hizo Juan O’Gorman en Taxco, en Chile, sin entender antes lo que hizo en la UNAM, en la casa de Conlon Nancarrow y en el Anahuacalli. Pero para cerrar, la arquitectura de Juan O’Gorman y el color siempre están ahí. La Biblioteca Central es un edificio estrictamente racionalista, con los acervos en la parte del sótano. La parte transparente que le da la base a toda la biblioteca contiene las salas de lectura, con esta maquetería completamente fina, y el volumen de los acervos —que tenía que estar cerrado—, es el pretexto perfecto para llevar a la síntesis sus investigaciones que inició con Diego Rivera diez o quince años antes. Ahí ya define tableros de un metro por un metro, traza las guías generales en papel. Eso lo traslada a un damero, etcétera. Y de un metro por un metro es muy manejable el colado para que sea perfecto y no se escurra. Creo que ahí ya contesté.

F: ¿Considera que los colores empleados por Juan O’Gorman en la Casa Estudio hablan de la personalidad de Diego y de Frida?

X: Sí. Bueno, eso lo dijo muy bonito Toyo Itto, proveniente de una cultura que nada tiene que ver con la mexicana, viendo la foto del día de la boda de Diego y Frida, en 1929, dice que es un hombre enorme abrazando a una paloma. Entonces, es el rojo indio, el azul, este volumen preponderante en el terreno que con el puente abraza al volumen más pequeño del azul, de la casa estudio de Frida.

F: Si usted tuviera que asociar un color a Diego, Frida y O’Gorman, ¿cuál sería y por qué?

X: Eso es muy complicado. Más bien, eso contéstamelo tú. Es completamente subjetivo. ¿Tú qué piensas?

F: Conforme he ido estudiando, me ha sorprendido, por ejemplo, que Cristina Kahlo los asocia en forma inversa. Es decir: si la casa de Diego es roja y la de Frida es azul, para Cristina, Frida era el rojo, una persona más visceral; mientras que Diego es azul, puesto que le resultaba una persona más ecuaníme. Pero el resto de las personas siempre terminan, de una u otra forma, asociando a Frida con el color azul; mientras que a Diego, con el verde. Y a O'Gorman, lo asocian con el gris, asumo que por el uso del material de construcción y su corriente arquitectónica.

X: Pero eso es completamente subjetivo. Es una interpretación.

F: Claro. Muchas gracias, Doctor.

X: A ti.

ANEXO 3. ANÁLISIS CROMÁTICO.

Casa Estudio Diego Rivera		Área: Estudio			
		Contexto			
		Fecha 12/11/2015	Hora 12:22	Temperatura 19°C	Orientación Norte
		Acordes cromáticos			
					
		Tipo de composición: Armónica			
		Efectos visuales			
		<p>En el área abierta del estudio se puede apreciar como la luz natural genera en el espacio una sensación de luminosidad al ser recibida en los muros de color blanco, a diferencia del espacio de menor altura, donde el color blanco adquiere una apariencia grisácea por las penumbras generadas por medio de la luz, provocando una división virtual por medio de la sensación de color, además de generar un ambiente de intimidad en esta parte del estudio.</p> <p>El color amarillo del piso se percibe de forma brillante, al igual que el color verde que reviste al mobiliario; mientras que el color naranja de los ladrillos del plafón y el gris del concreto aparente permanece casi opacos y sin vida.</p>			

Casa Estudio Diego Rivera



Área: Estudio

Contexto

Fecha 6/0116	Hora 15:32	Temperatura 21°C	Orientación Norte
-----------------	---------------	---------------------	----------------------

Acordes cromáticos



Tipo de composición: Armónica

Efectos visuales

El espacio luce muy iluminado y los colores han adquirido un toque brillante.

El color blanco de los muros se ha vuelto intenso, al igual que el amarillo del piso y el verde de los muebles. Este último color pareciera que ha recibido una capa de barniz y luce como el recubrimiento que tienen algunos duces mexicanos –como la manzana enmielada-.

En general la sensación del espacio es la de un lugar alegre, un lugar vivo, donde incluso el color gris ha adquirido un toque festivo.

Visualmente se ha generado un equilibrio cromático en todo el espacio, a pesar de la cantidad de objetos y la variedad de colores en cada uno de ellos. Existe una integración entre el área “privada” y el área “pública” del estudio, la cual se logró por la uniformidad que hoy presentan cada uno de los colores.

Casa Estudio Diego Rivera



Área: Estudio

Contexto

Fecha 9/03/2016	Hora 10:05	Temperatura 12°C	Orientación Norte
--------------------	---------------	---------------------	----------------------

Acordes cromáticos



Tipo de composición: Armónica

Efectos visuales

Hoy a diferencia de la visita de principios de año, la sensación que se percibe es la de un lugar triste. Los colores han adquirido un tono cenizo y opaco. El color blanco es casi gris. El amarillo del piso y el verde de los muebles han perdido visualmente su intensidad. Se ha generado un ambiente pesado y este se ha dado por medio del color naranja del plafón, logrando reducir de manera óptica la altura del estudio. El área "privada" del estudio se ve apartada del resto de este espacio y si lo vemos al otro extremo del estudio, se percibe como un lugar casi negro, incluso se ve como un lugar alejado del resto del estudio.

Casa Estudio Diego Rivera

Área: Estudio

Contexto

Fecha
1/06/2016

Hora
17:16

Temperatura
23°C

Orientación
Norte

Acordes cromáticos

Tipo de composición: Armónica

Efectos visuales

El día de hoy el color blanco se ha vuelto protagonista, ha provocado que el estudio se vea como un lugar frío y se debe a que éste ha tomado una tonalidad azul, y por consecuencia ha resaltado el tono azul de las cortinas.

La intensidad del color gris se ha intensificado y el color naranja de los plafones se ha oscurecido. El color amarillo que cubre la duela se ha vuelto más café y el verde de los muebles ha tomado un tono más oscuro pero no ha perdido su brillo.

A pesar de verse como un lugar frío o ha dejado de proyectar tranquilidad, la cual seguramente ayudaba a Diego Rivera a desarrollar sus obras en el tiempo en el tiempo en que él trabajo y habito en este estudio.

Al volverse el color blanco ligeramente azulado ha logrado que el lugar se vea más pulcro y visualmente ordenado, ya que ha permitido que todos los objetos que componen el espacio resalten y se les pueda apreciar de forma individual. Esta característica que hoy presenta el color blanco ha permitido una uniformidad entre el espacio “privado” y “publico” pasando casi desapercibida la diferencia entre sus escalas.